

भारतीय स्थापत्य

हिन्दी समिति ग्रन्थमाला—१५५

भारतीय स्थापत्य

(शास्त्रीय एवं कलात्मक अध्ययन)

लेखक

डा० द्विजेन्द्रनाथ शुक्ल, पी-एच० डी०, डी० लिट०

साहित्याचार्य, साहित्यरत्न, काव्यतीर्थ, अध्यक्ष;

संस्कृत विभाग, पंजाब विश्वविद्यालय, चण्डीगढ़

हिन्दी समिति

सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश

लखनऊ

प्रथम संस्करण ,

१९६८

मूल्य

१६.००

सोलह रुपये

मुद्रक

नरेन्द्र भार्गव

भार्गव मूषण प्रेस, वाराणसी

प्रकाशकीय

अत्यन्त प्राचीन काल से ही भारत में स्थापत्य के प्रति अनुराग पाया जाता है । इसका जीता-जागता प्रमाण विद्यमान सजीव कला-कृतियाँ हैं, जो देश में सर्वत्र बिखरी हुई हैं । इनमें भारतीय सस्कृति और सभ्यता की अनुपम झाँकी देखने को मिलती है । भारतीयों ने सैद्धान्तिक और व्यावहारिक दोनों ही रूपों से इस कला की सतत साधना की । उन्होंने स्थापत्य शास्त्र को अत्यन्त पूज्य, उपास्य और अनुकरणीय माना । यही कारण है कि अध्यात्म के उन्मेष से उन्मेषित इस देश की कला-कृतियों के जीवन्त सौन्दर्य को देखकर आश्चर्यचकित हो जाना पड़ता है । भारत में इस कला के प्रति पाये जाने वाले प्रेरणामूलक अनुराग की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि मनीषियों ने अपने चिन्तन को शास्त्रीय रूप दिया और शिल्पियों ने उसे साकार रूप प्रदान किया । इस प्रकार कला के प्रति यह उपासना एव साधना परम्परागत रूप से चली आ रही है । प्रारम्भ में स्थापत्य समाज में सभी वर्गों का साध्य विषय रहा, किन्तु कालान्तर में यह अशिक्षित अथवा अल्प शिक्षित शिल्पियों का व्यवसाय बन गया । परिणामस्वरूप कला-कृतियों के निर्माण की श्रृंखला अटूट रूप से चलती तो रही, किन्तु शास्त्रीय ज्ञान का अभाव लुप्तप्राय सा होता गया ।

प्रस्तुत पुस्तक में भारतीय स्थापत्य का शास्त्रीय और कलात्मक दोनों दृष्टियों से विवेचन किया गया है । इस ग्रन्थ में भारतीय स्थापत्य के सर्वांगीण रूपों—पुर-निवेश एव नगर-रचना, गृह-निर्माण अर्थात् साधारण जनोचित भवन एव राजभवन, देव-भवन या मन्दिर, प्रतिमा-विज्ञान एव मूर्तिकला, चित्रकला तथा यन्त्र घटना एव शयनासन—का विशद परिचय प्राप्त होता है । आशा है कि पुस्तक भारतीय स्थापत्य के छात्रों, शोधार्थियों तथा स्थापत्य शास्त्र के अन्य सभी जिज्ञासुओं के ज्ञानार्जन में सहायक सिद्ध होगी ।

लीलाधर शर्मा 'पर्वतीय'

सचिव, हिन्दी समिति, उत्तर प्रदेश ;

प्राक्कथन

भारतीय स्थापत्य एक प्रकार से परिनिष्ठित कला है, जिसमें एकवर्गीय कलाकारों से काम नहीं बनता। इसमें भवन-निर्माता, मूर्ति-निर्माता, चित्रकार तथा इन सबके नेता स्थापक आचार्य सभी की समन्वित साधना अपेक्षित है। परम्परागत शास्त्रीय सिद्धान्त एवं पितृपितामहोपाजित स्थापत्य कौशल दोनों की समन्वित विभूति से भारतीय स्थापत्य की ज्योति जगी है। अतः भारतीय स्थापत्य का उसके निदर्शनों मात्र के रूप में अध्ययन, अन्वेषण तथा अनुसन्धान करनेवाले पूर्वसूरी गण शास्त्रीय मर्म का समग्र उद्घाटन नहीं कर सके। समीक्षण अधूरा ही रहा।

इधर दो विद्वानों (रामराज तथा प्रसन्नकुमार आचार्य) ने शास्त्रीय सिद्धांतों के उद्घाटन का जो पथप्रदर्शन किया है, उसमें कलाकृतियों के साथ ग्रन्थ-विशेष (अर्थात् मानसार) के कला सिद्धान्तों के स्थापत्य-निदर्शनों की संगति प्रदर्शित न करने के कारण यह दूसरी धारा भी निराधार रही। स्थापत्य के किसी भी शास्त्रीय ग्रन्थ (वह मानसार हो या मयमत, समरांगणसूत्राचार हो या अपराजितपूच्छा) का आदर्श अध्ययन तो तभी सम्पन्न होगा, जब वह शास्त्र एवं कला दोनों की समन्वय-भित्ति पर आधारित हो। विषय बड़ा कठिन है—प्रयास करने में असफलता रहेगी तो अनुसन्धान आगे बढ़ेगा ही नहीं। कभी जब खटकती है तभी पूर्ति का प्रयास होता है। इसी आशा से यह ग्रन्थ लिखा गया है।

भारतीय स्थापत्य, जैसा अभी कह आये हैं, शास्त्र भी है तथा कला भी। एक ओर इस महादेश के दोनों पथों पर स्थापत्य की महनीय एवं अद्भुत कलाकृतियों के महान् निदर्शन बिखरे पड़े हैं और दूसरी ओर इस विश्व के भारतीय साहित्य—वेद, वेदांग (विशेष कर कल्प एवं ज्योतिष), इतिहास, पुराण, आगम एवं शिल्पशास्त्रीय या वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों तथा प्रतिष्ठा एवं पद्धति से सम्बन्धित ग्रन्थों में भी पृथुल प्रविवेचन है। प्रथम कलाकृतियाँ हैं, दूसरे कलासिद्धान्त। दोनों के समन्वयात्मक अध्ययन के बिना भारतीय स्थापत्य की आत्मा का स्वरूप नहीं पहचाना जा सकता। परन्तु इस समन्वयात्मक पद्धति का अनुसरण बड़ा ही कठिन है।

स्थापत्य, जैसा हम देखेंगे, एक उपवेद के रूप में प्रकल्पित हुआ। धनुर्वेद, आयुर्वेद एवं गान्धर्ववेद के समान स्थापत्य भी यहाँ के आर्य-साहित्य में परिगणित था। कालान्तर

मे वैदिक मनीषियों, मुनियों एवं ऐतिहासिक आचार्यों ने स्थापत्य-शास्त्र पर निष्णात ग्रन्थों की भी रचना की। स्थापत्य-शास्त्र के पूर्ण ज्ञाता एवं स्थापत्य-कला के पूर्ण कर्मविद्, प्रज्ञासम्पन्न एवं शीलसयुक्त स्वपतियों ने ही भारतीय स्थापत्य की विद्यमान, विमुग्धकारी कृतियों की रचना की थी। एक समय था, जब यह कारीगरी द्विजाति ब्राह्मणों, क्षत्रियों एवं वैश्यों सभी के लिए समान समादरणीय एवं उपजीव्य थी। सम्भवतः शापदम्ब विश्व-कर्मा के पुत्रों के विधिविलास से यह कर्म-कौशल शूद्रों के हाथ आया। वैदुष्य लुप्त हो गया। लकीर के फकीर ये अपढ़ कारीगर शास्त्र को बहुत दिनों तक जीवित न रख सके। परिणामतः स्थापत्य-शास्त्र का ज्ञान लुप्तप्राय हो गया। लगभग ५०० वर्षों की इस हत-भाग्यता से बेचारा भारतीय स्थापत्य विधुर बना बैठा रहा।

आधुनिक काल के विद्वानों ने भारतीय स्थापत्य की समझने की ओर ध्यान दिया है। डा० क्रैमरिश का 'हिन्दू टेम्पुल' वास्तव में भारतीय प्रासाद के शिल्पशास्त्रीय सिद्धान्तों के आधार पर लिखा गया है। डा० भट्टाचार्य ने अपने 'ए स्टडी आफ वास्तु-विद्या आर हिन्दू कैनन्स आफ आर्किटेक्चर' में प्राचीन भारतीयों की देन का सुन्दर समाहार किया है। डा० मल्लाय ने 'तन्त्रसमुच्चय' का जो अध्ययन प्रस्तुत किया है वह भी इस दिशा में एक स्तुत्य प्रयत्न है। दत्त महाशय के 'टाउन प्लेनिंग' से संबन्धित ग्रन्थ भी प्राचीन स्थापत्य कौशल का प्रतिपादन करते हैं। हमारा यह ग्रन्थ इस शास्त्र के सम्पूर्ण विषयों पर प्रकाश डालता है।

अन्त में इस ग्रन्थ की उपयोगिता के सम्बन्ध में एक विशेष निवेदन आवश्यक है कि इसमें शास्त्रीय एवं कलात्मक दोनों दृष्टियों से विवेचन किया गया है। शास्त्र एवं कला दोनों की समन्वित अध्ययन-पद्धति में मन्दिर, मूर्ति एवं आलेख्य विरोध उपकारी हुए हैं। इन तीनों पर शास्त्र के साथ-साथ कलाकृतियों पर यथासाध्य विश्लेषण किया गया है। ये ही तीन विषय कला के जिज्ञासु छात्रों के भी पठनीय विषय हैं। अतः यह ग्रन्थ विद्यार्थियों को भी विशेष सहायक सिद्ध होगा—ऐसी आशा है।

—द्विजेन्द्रनाथ शुक्ल

विषय-सूची

विषय
प्राक्कथन

पृष्ठ
—७—

प्रथम पटल (स्थापत्य-शास्त्र)

अध्याय

१ स्थपति एव स्थापत्य	१
स्थपति	१
दाम्त्र	२
कमकीशल	३
प्रज्ञा	४
शील	४
ध्वजोर्द्ध्वति	७
यज्ञवेदी	९
२ वास्तु विद्या वा स्वरूप	१२
विस्तार एव विषय	१२
मार्गभौमिक दृष्टिकोण	१२
दाशनिक अथवा आध्यात्मिक दृष्टिकोण	१४
ज्यातिष-दृष्टिकोण	१५
भौगोलिक एव भौगर्भिक दृष्टिकोण	१६
स्वातन्त्रिक	१७
३ वास्तु विद्या की परम्परा	२३
जन्म और विकास	२३
परम्परा एव प्रवर्तक	२५
दक्षिणी परम्परा	२६
उत्तरी परम्परा	२७
वास्तु-बाह्यमय	२८

विषय	पृष्ठ
दक्षिणी परम्परा के वास्तु-ग्रन्थ	२८
उत्तरी परम्परा के वास्तु-ग्रन्थ	२९
वास्तु-सिद्धान्त	३०

द्वितीय पटल (पुर-निवेश)

अध्याय

१ नगर-वास्तु	४५
[पूर्व-पीठिका]	
भारतीय नगर-विकास	४९
हट्टादिविशिष्ट स्थान	५०
बहुधामीय व्यवहारस्थान	५१
पुर एव पुरी	५१
पत्तन	५१
पुटभेदन तथा निगम	५२
स्थानीय एव कटक	५३
मन्दिर तथा विद्यापीठीय नगर	५३
ग्राम	५५
नगर-प्रभेद	५६
ग्राम-प्रभेद	६०
दुर्ग-प्रभेद तथा दुर्ग-निवेश	६५
[उत्तर पीठिका]	
देशचयन एव भूपरीक्षा	७४
दिक्-सामुख्य-साधन	७७
पद-विन्यास (साइट-प्लान्स)	७९
वास्तुपद	८०
एकाशीति-पदवास्तु	८१
वास्तुपद-प्रयोग	८९
वास्तु-पुरुष	८९
पद-विन्यास का मर्म	८९
मार्ग-विनिवेश	८५

विषय	पृष्ठ
मार्ग-विस्तार	८८
पद्म (फुट-पाथ)	८९
मार्ग-चतुष्पथ	८९
मार्ग की नालियाँ	९०
पुर-आवास (जातिवर्णाधिवास)	९१
देवतायतन, मण्डप, आरामोद्यानादि—पुरजनविहार	९५
रक्षा-संविधान (प्राकारादि-विनिवेश)	१००
वप्र एवं परिख्वा	१०२
प्राकार	१०३
अट्टालक	१०४
गोपुरद्वार (महाद्वार, पुरद्वार)	१०५
प्रमोली	१०६
पुर-आकृति	१०७
गृहित-पुर	१०८
आधुनिक नगर-निवेश में प्राचीन नगर-निवेश की देन	१११
आधुनिक नगर-निवेश	१११
प्राचीन नगर-निवेश की देन	११५
नगर-निर्माण	११५
शाखानगर	११६
केन्द्र-निवेश	११७
पद-विन्यास	११७
शाल-भवन	११८
नगर-सुधार एवं नगर-संहार	११८
उपसंहार	१२०

तृतीय पटल (भवन-निवेश)

अध्याय

१. जन-भवन	१२५
जन्म और विकास	१२५
भूतल पर प्रथम भवन-जन्म (शालभवन की कहानी)	१२८

विषय	पृष्ठ
भवन-विकास	१३१
प्रकार एवं प्रभेद	१३४
२. शाल-भवन	१३७
शाल-भवन-संयोजन	१३७
एकशालादि दशशालान्त	१३८
एकशाल-भवन-प्रस्तार	१४१
चतुश्शाल-भवन-संयोजन या प्रस्तार	१४२
भद्रयोजना—भद्रविस्तारजन्य नानाविध शाल-भवन-प्रभेद	१४६
भद्रा अथवा मवा का वास्तव्य	१४७
शालभवनो के कुछ विविष्ट प्रकार	१४८
३. भवन-निवेश एवं भवन-रचना	१५३
विणोपना एवं वर्गीकरण	१५३
छन्द व्यवस्था	१५४
मान-योजना	१५५
हस्त-विभाजन	१५६
हस्त-निर्माण-काष्ठ	१५६
त्रिविध हस्त-सजाएँ	१५७
मानवर्ग	१५७
गणना (अकमख्या)	१५८
कालमग्या	१५८
अन्य-मान—गुनाष्टक	१५८
अयि-व्यय व्यवस्था	१५९
भवन-नियम (विलिटग-बाइलाज)	१६२
भवन-रचना	१६४
द्रव्य—काष्ठ अथवा दारु	१६४
चुनार्ई (चयनविधि)	१६६
४ भवनाग, भवन-भूषा तथा भवन-दोष	१६८
द्वार	१६८
द्वार-प्रमाण	१६९
द्वार-स्थिति	१६९

विषय	पृष्ठ
द्वार-गुण	१७०
द्वार-दोष	१७०
द्वार-भूषा	१७०
द्वार-वेद्य	१७१
स्तम्भ	१७१
स्तम्भाग	१७२
अन्य भवनाग	१७३
भवन-भूषा	१७५
भवन-दोष	१७६
उपसहार	१७९
५ राजवेश्म	१८१
विभाजन	१८१
राजपीठीय राजभवन	१८१
राज-निवेश के नाना अंग	१८४
राज-निवेश की वक्ष्या-परम्परा	१८६
राज-भवन-प्रभेद	१८७
लुमा एवं वितान वास्तव में हिन्दू वास्तु-तत्त्व	१८९
६ विनिाट भवन	१९२
अष्टविधा सभा	१९३
मण्डप—नाना प्रभेद	१०४
अश्वशाला	१९५
उपकरण	१९६
स्थान	१९६
सहायक उपभवन—घोड़े के अस्पताल	१९७
गजशाला	१९८
कुछ अन्य निवेश—जलाशय	१९८
कूप	१९८
वापी	१९९
कुण्ड	१९९
तडाग	१९९

विषय	पृष्ठ
७. भवन-सज्जा	२००
उपस्कर (फर्नीचर आदि)	२००
शयन-आसन	२००
तदुचित दारु	२०१
स्वर्णादि धातु-प्रयोग	२०१
शय्या-प्रमाण	२०१
शय्याग	२०२
आसन एवं सिंहासन	२०३
रथ	२०३
सौरण	२०४
सबनोचित अन्य उपस्कर	२०४
दीपदण्ड	२०४
व्यजन-दण्ड	२०४
दर्पण	२०४
मजूषा	२०४
दोला तथा तुला	२०५
पजर तथा नीड—नाना-प्रभेद	२०५

चतुर्थ पटल (प्रासाद-निवेश)

अध्याय

१. प्रासाद एवं विमान	२०९
विषय-प्रवेश	२०९
प्रासाद शब्द के नाना अर्थ	२१५
प्रासाद—भागवती मूर्ति, प्रासाद—पुरुष-मूर्ति	२१५
प्रासादों के उदय में पौराणिक धर्म	२१७
प्रासाद एवं विमान शब्द	२२३
मन्दिर अथवा भवन-पर्याय—मयमत, मानसार एवं समरांगण	२२४
विमान—प्रासाद-मूल	२२७
विमान-व्याख्या	२२८
२ प्रासाद-वास्तु (जन्म, विकास एवं चरमोत्कर्ष)	२३०
जन्म-धारा	२३०

विषय	पृष्ठ
विकास-घटक	२३८
वैदिक चित्ति	२३९
डोलमेन—पाषाण-यट्टिकाएँ	२४०
वैदिक सदस् तथा अवैदिक देवगृह	२४२
गिरि-प्रतिमा	२४४
दार्शनिक दृष्टि	२४५
प्रासाद-वास्तु का चरमोत्कर्ष	२४५
पिरामिडल आकार	२४८
शिखरोत्तम आकार	२५१
३. प्रासाद-शैलियाँ—नागर, द्राविड, वेसर आदि	२५४
नागर प्रासादों की प्रसूति पर समरागण के प्रवचन	२५६
शैलियाँ एवं जातियाँ—देश-जनपद-केन्द्रानुरूप	२५७
नागर शैली—विभिन्न मत	२६२
नागर शैली के जन्म में नागों का हाथ	२६४
द्राविड शैली	२६५
वेसर शैली	२६८
बाबाट शैली	२६९
भूमिज शैली	२७०
४. शैलियों के अनुरूप प्रासाद-वर्ग एवं प्रासाद-जातियाँ	२७१
नागर शैली का प्रासाद-वर्ग	२७२
विशिष्ट नागर प्रासाद .	२७५
मालव शैली के प्रासाद	२७७
उत्कृष्ट मालव शैली में देवानुरूप ५० प्रासाद	२७८
परवर्ती नागर —श्रीकूटादि ३६ प्रासाद	२८२
अग्निपुराणीय लाटप्रासाद—४५ भेद	२८३
समरागण की दिशा में लाट प्रासादों के दो वर्ग	२८५
पूर्ववर्ती—उत्तरवर्ती	२८६
द्राविड शैली	२८९
प्रासादों के विभिन्न वर्ग	२९०
मानसारीय	२९३

विषय	पृष्ठ
सुप्रभेदागमीय	२९५
ईशानशिवगुरुदेवपद्धतिक	२९५
अत्रिसंहिताक	२९६
समरांगणीय	२९८
अपराजितपृच्छीय	२९८
५ प्रासाद-निवेश	२९९
प्रासाद-भूमि एवं उस पर प्रारम्भिक संस्कार	३०१
प्रासाद-प्रयोजन तथा उसकी कर्तृकारक-व्यवस्था	३०३
निवेश-योजना (प्लान) (वास्तुपद तथा वास्तु-पुष्प-मण्डल)	३०७
वास्तु-पुरुष एवं वास्तु-ब्रह्मवाद	३१०
प्रासाद-निर्माण द्रव्य	३१२
प्रासाद के अवयव	३२०
प्रासाद-भूषा तथा शुभाशुभ-लक्षण	३२२
प्रासाद-प्रतिमा	३२५
प्रासाद-प्रतिष्ठा	३२६
प्रासाद-प्रतिमा-प्रतिष्ठा	३२९
६ मण्डप, प्राकार, गोपुर एवं जगती	३३२
प्रासाद-मण्डप	३३२
मण्डप-प्रभेद	३३४
मण्डपवान्तु प्रासादवास्तु से प्रभावित	३३७
प्रासाद-प्राकार	३३९
प्रासाद-गोपुर	३४०
प्रासाद-जगती	३४२
जगती-प्रभेद	३४३
जगती-वास्तु, एक विशिष्ट वास्तु	३४४
७ प्रासाद-कलाकृतियों पर एक विहंगम दृष्टि	३४७
प्रासाद-कला की वृद्धि की मीमांसा	३४८
राजसंरक्षण एवं राजसंरक्षणानुरूप दर्शन	३५३
मौर्य राजवंश—अशोक की स्थापत्यकला	३५४
शुंग तथा आन्ध्र राजवंश	३५५

विषय	पृष्ठ
वाकाटक राजवंश तथा नागों की स्थापत्य-कला	३५७
गुप्त नरेशों का समृद्ध राजवंश	३५७
चालुक्य नरेश	३५८
राष्ट्रकूट राजा	३५८
दक्षिणात्य वास्तु-कला	३५८
पल्लव राजवंश	३५९
चोल राजवंश—सुदूर कृतिर्या तथा विशाल कृतिर्या	३६०
होयसल नरेश	३६१
पाण्ड्य नरेश	३६१
विजयनगर-नरेश	३६२
मदुरा के नायक राजा	३६३
उत्तरापचीय वास्तु-कला	३६४
केसरी राजाधो के वास्तु-पीठ	३६५
भुवनेश्वर, कोणार्क तथा पुरी के प्रासाद	३६६
चन्देलों के वास्तुपीठ खजुराहो के प्रासाद	३६७
राजस्थान एवं मध्यभारत के प्रासाद	३६८
सोलंकी राजवंश का प्रासाद-निर्माण	३६९
सुदूर दक्षिण (खानदेश) के प्रासाद	३७१
वज्रच्छल (वृन्दावन) के प्रासाद	३७१
वगाब तथा बिहार मण्डलीय प्रासाद	३७२
कश्मीर मण्डलीय प्रासाद	३७२
नेपाल मण्डलीय प्रासाद	३७२
तिब्बत, सिक्किम तथा कांगड़ा के प्रासाद	३७३
सिंहल द्वीप के प्रासाद	३७३
ब्रह्मदेश (बरमा) के पगोडा-प्रासाद	३७४
द्वीपान्तर भारत या बृहत्तर भारत की प्रासादमालिका	३७४
मध्य एशिया का भारतीय स्थापत्य	३७६
हरिवर्ष—अमेरिका में भी भय की विमान-कला	३७६

विषय	पृष्ठ
८. शास्त्र एवं कला	३७७
प्रासाद-वास्तु के अध्ययन की नवीन पद्धति	३७८
प्रासाद के उद्भव और विकास का उपसंहार	३८१
प्रासाद-मान	३८६
पंचम पटल (प्रतिमा-विज्ञान)	
अध्याय	
१ प्रतिमा-विज्ञान की पृष्ठभूमि, पूजा परम्परा	३९१
विषय-प्रवेश	३९१
पूजा-परम्परा पर एक विहंगम दृष्टि	३९४
पूजा-परम्परा	३९५
पूजा-प्रतीक—वृक्ष, नदी, पर्वत, पशु पक्षी, यन्त्र आदि	३९७
प्रतिमा-पूजा की प्राचीनता	४०२
,, ,, साहित्यिक सांस्कृतिक दृष्टिकोण के आधार पर	४०३
,, ,, शिलालेख, सिक्के तथा मुद्राओं के आधार पर	४०६
अर्चा, अर्घ्य एवं अर्चन	४१९
अर्चा-पद्धति	४२४
पूजोपचार	४२९
अर्चागृह (प्रतिमा-पूजा का स्थापत्य पर प्रभाव)	४३१
२ प्रतिमा-विज्ञान के शास्त्रीय सिद्धान्त	४३८
विषय-प्रवेश	४३८
प्रतिमा-निर्माण-परम्परा	४४०
प्रतिमा-वर्गीकरण	४४३
प्रतिमा-द्रव्य	४४७
प्रतिमा-विधान—मानादि एवं प्रतिमा-गुण-दोष	४४९
प्रतिमा-रूप-संयोग	४५६
प्रतिमा-मुद्रा	४६४
हस्त-मुद्रा	४६६
पाद-मुद्रा	४६८
शरीर-मुद्रा	४६८
प्रतिमा में रस-दृष्टि तथा प्रतिभा एवं प्रासाद	४६९

विषय	पृष्ठ
३. प्रतिमा-लक्षण	४७१
ब्राह्मण प्रतिमा-लक्षण	४७१
वैष्णव मूर्तियाँ	४७४
दशावतार	४७६
शैव प्रतिमा-लक्षण	४७९
लिंगप्रतिमा एवं रूपप्रतिमा	४७९
अचल—स्वायम्भुव आदि, चल—मानुष	
लिंगपीठ	४८०
शिव की रूपप्रतिमा—१५ प्रभेद	४८१
सौम्य-शान्त	४८२
अनुग्रह-मूर्ति	४८२
नृत्तमूर्ति	४८३
दक्षिणामूर्ति	४८४
अशान्त मूर्तियाँ	४८४
गणपति-प्रतिमाएँ	४८६
देवी-प्रतिमाएँ	४८८
सौर प्रतिमाएँ	४८९
द्वादशादित्य	४९०
नव ग्रह	४९०
अष्ट दिक्पाल	४९०
अन्य प्रतिमाएँ	४९१
जैन प्रतिमा-लक्षण	४९२
बौद्ध प्रतिमा-लक्षण	४९५
बौद्ध प्रतिमा के स्थापत्य-केन्द्र	४९६
मंजुश्री तथा अवलोकितेश्वर	४९७
पंचाक्षर-मण्डलीय देवता.	४९७
स्वतन्त्र देवता	४९७
४. भारतीय मूर्तिकला पर एक विहंगम दृष्टि	४९९
मोहन्जोदड़ो	४९९
वैदिक काल	५००

विषय	पृष्ठ
शैशुनाक तथा नन्द काल	५००
मीय काल	५००
शग काल	५०२
कृपाण सातवाहन काल	५०५
गांधार शैली	५०७
मथुरा शैली	५०८
अमरावती तथा नागार्जुन कोडा	५०८
नाग काल	५०९
गुप्त काल	५१०
मध्य काल	५११

षष्ठ पटल (चित्रकला)

विषय प्रवेश	५१०
चित्र लक्षण की विषय तालिका	५२१

अध्याय

१ चित्र ग्रन्थ तथा चित्र पर औपदेशात्मक प्रवचन	५२२
चित्रादृश्य	५२८
चित्रादय या चित्रजन्म	५३१
चित्रकला का विकास	५३३
चित्र विषय	५३४
चित्राग अथवा चित्र के षडंग	५३४
चित्र प्रकार	५३५
२ चित्रापकरण	५३८
वर्तिका	५३८
भूमिबन्धन	५३९
रेख तथा लेपद्रव्य	५४४
चित्र की मानयोजना	५४७
पञ्चविध शरीर मुद्रा	५५२
३ चित्र रचना	५५४
वर्ण	५५४

विषय	पृष्ठ
रंगद्रव्य	५५६
स्वर्णादि धातुओं का वर्णों में प्रयोग	५५७
स्वर्ण-प्रयोग की दो प्रक्रियाएँ	५५८
वर्ण-लेखनी (पेंट ब्रश)	५५९
वर्तना	५६०
क्षय-वृद्धि	५६१
चित्र-कला में रसोन्मेष	५६४
विष्णुधर्मोत्तरीय नव रस	५६६
समरांगणीय एकादश रस	५६७
समरांगणीय अष्टादश रसदृष्टियाँ	५६८
चित्र में रस-सिद्धान्त	५६९
चित्र में काव्य-सिद्धान्त	५७०
चित्र तथा ध्वनि-सिद्धान्त	५७१
४. रूप-निर्माण—(पारंपर्य आदि)	५७२
रूप-निर्माण की विशेषताएँ	५७५
रूपोचित विभिन्न निर्देश	५७७
उपसंहार	५८२
चित्र-कला के दोष-गुण	५८३
चित्रकार	५८५
चित्र-शैलियाँ	५८५
५. भारतीय चित्र-कला पर एक विहंगम दृष्टि	५८८
भारतीय चित्रकला की प्राचीनता	५८८
पुरातत्त्व के साक्ष्य पर चित्रकला का इतिहास	५८९
बौद्ध-कला	५९१
(१) अजन्ता	५९१
राज्यसंरक्षण	५९६
चित्रद्रव्य एवं चित्रप्रक्रिया	५९७
वर्ण-विन्यास एवं वर्तना	५९७
(२) सिगरिया	५९९
(३) बाघ	५९९

विषय	पृष्ठ
हिन्दू कला	५९९
जैन पाण्डुलिपि-चित्रण	६००
हिन्दू पाण्डुलिपि-चित्रण	६००
राजपूत कला	६०१
मुगल कला	६०२
आधुनिक चित्रकला	६०३
साहित्यिक साक्ष्य पर भारतीय चित्रकला का इतिहास	६०४
कानिदास के काव्यों में	६०६
बाणभट्ट के ग्रन्थों की इसी दृष्टि से समीक्षा	६०९
श्रीहर्ष के नैषधीय-चरित में चित्रशास्त्र की विकसित-रूपरेखा	६१५
अन्य कवियों का निर्देश	६१७

सप्तम पटल (यन्त्र-शास्त्र)

१ विषय-प्रवेश	६२१
यन्त्र-लक्षण एवं यन्त्रबीज	६२३
यन्त्र की चार प्रमुख कोटियाँ	६२४
यन्त्र के बीस गुण	६२५
यन्त्र के कर्म—क्रिया, काल, दावद, उच्छ्वाय, रूप एवं स्पर्श	६२५
यन्त्र-प्रभेद	६२६
विमान-यन्त्र की समीक्षा	६२९
उपसंहार	६३०

परिशिष्ट

१. स्थापत्य-शास्त्रीय ग्रन्थ-राशि	६३५
२. हमारे कतिपय प्राचीन स्थपति	६३९
३. सहायक ग्रन्थ तथा के अन्य ग्रन्थ	६४२
४. वास्तु-पद-विन्यास—एक टिपिकल साइट प्लान	६४४

प्रथम पटल
स्थापत्य शास्त्र

स्थपति एव स्थापत्य

स्थपति

स्थापकान् स्थपतीश्चापि पूजयामि स्वशक्तितः ।'

भारतीय वास्तुशास्त्र एव वास्तु-कला में स्थपति का स्थान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण माना गया है। भाज न अपन समरागणसूत्रधार' के स्थपति रुक्षणम नामक ४४व अध्याय में स्थपति की योग्यता का बड़ा ही मार्मिक एवं ओजस्वी चित्रण किया है।

स्थपति क्या होना चाहिए ? उसकी विद्या शिक्षा दीक्षा कसी होनी चाहिए ? गाम्नाभ्याम एव त्रियाकांगत्र म उम कसा निष्णात होना चाहिए— न सभी प्रश्ना पर उक्त अध्याय में कहा गया है कि जो व्यक्ति शास्त्र कम-कौशल प्रज्ञा तथा गणावित शील से सम्पन्न एवं लक्ष्य (वास्तु विषय) ओर लक्षण (परिभाषा) से युक्त वास्तु विद्या में निष्णात है वही स्थपति का पद प्राप्त कर सकता है।

स्थपति न केवल गाम्ना अर्थात् स्थापत्य शास्त्र का ही पण्डित होता है—वरन गाम्नाय सिद्धांता के अनुसार तदनुरूप क्रिया कौशल में भी कुशल होता है। शास्त्र तथा शास्त्रानुसार क्रिया-कौशल के अतिरिक्त स्थपति में अपनी निजी प्रज्ञा (भवसर की सूझ) होना परम आवश्यक है अन्यथा बस शास्त्र ज्ञान अथवा तदनुरूप क्रिया कौशल मात्र कम में पूर्ण परिपाक नहीं उपस्थित कर सकता।

स्थापत्य-कला जब कविता की भाँति अपनी निजी प्रेरणा एवं मेधा के द्वारा परिनिष्ठित होती है तभी उसमें ज्योति एवं जीवन के दर्शन होते हैं।

भारतीय वास्तु-कला के शतश निदर्शन स्थापत्य-कौशल के साथ स्थपति की अपनी निजी विभूति के प्रतीक हैं—यह विश्व वास्तु शास्त्रियों से छिपा नहीं है। शास्त्र क्रिया-कौशल तथा निजी मेधा के अतिरिक्त स्थपति का चौथा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण गुण है उसका शील अर्थात् चरित्र। भारतीय सस्कृति को देखा जाय तो चरित्रवान व्यक्तियों ने ही उसे जीवित रखा है। अतः सस्कृति के इस अत्यन्त प्रोज्ज्वल अंग के विकास एवं अभ्युदय में शीलवान स्थपतियों का बड़ा हाथ रहा है। अतएव शास्त्रज्ञान तदनुरूप कायदक्षता तथा निजी प्रतिभा—इन गुणों के साथ-साथ स्थपति का शील कम उपयोगी नहीं है।

प्राचीन एवं मध्यकालीन भारत के अद्भुत वास्तु-स्मारक शीलवान् स्थपतियो की कीर्ति-कौमुदी को आज भी प्रकाशित कर रहे हैं। शीलभ्रष्ट स्थपतियो द्वारा निर्मित भवन, मन्दिर, प्रासाद शीघ्र ही नाशोन्मुख हो सकते हैं।

आजकल हमारे प्रत्येक कार्य में सश्रम एवं नियम, तप एवं तेज, शील और मर्यादा, निष्ठा तथा नीति इन सभी का पद-पद पर ह्वास दिखाई दे रहा है। हमारे पुगतन परम्परा नष्ट एवं भ्रष्ट हो चुकी है। अतः स्थापत्यकौशल जो इस देश की अत्यन्त अम्युन्नत सस्कृति एवं सम्यता का अत्यन्त ओजस्वी अंग था, वह लुप्तप्राय है, अथवा जो कुछ मिलता भी है वह निम्न तथा भ्रष्ट है। प्राचीन भारत में, विशेष कर पूर्व-मध्यकालीन युग में भवन-निर्माण कला अत्यन्त उन्नत एवं उदात्त तो थी ही, साथ ही साथ बड़ी ही सुसंयत तथा विशुद्ध वैज्ञानिक कला थी। अस्तु, इस प्रकार स्थपति के विषय में ऊपर जो चार गुण कहे गये हैं वे तो सर्वसाधारण रूप से उसमें अनिवार्य होने ही चाहिए।

सृष्टिकर्ता चतुर्मुख ब्रह्मा की सृष्टि की भांति, इस चतुर्मुखी योग्यता से सम्पन्न स्थपति का कौशल कुछ कम अद्भुत नहीं। जिन्होंने अजन्ता के गुहामन्दिर देखे हैं, उत्तुंग हिमाद्रि पर स्थित कैलास की प्रतिकृति एलोरा का कैलास (दे० पर्मी ब्राउन, भारतीय वास्तु-कला, पृ० ७०) तथा ऐसे ही विभिन्न बिखरे हुए दक्षिण तथा उत्तर के विमानों एवं प्रासादों (मामल्लपुरम्, काचीपुरम्, तजौर, भुवनेश्वर, खजुराहो, मोडेग, कोणार्क आदि) के शतशः मुप्रसिद्ध वास्तु-पीठों की वास्तु-विभूतियों को देखा है, वे प्राचीन भारत के निष्ठावान् स्थपतियों की गाथा गाते नहीं अधाते। 'समरागणमुत्र०' के स्थपति-प्रवचन में यही मर्म निहित है। अतः इन विभिन्न योग्यताओं के साधारण वर्णन के उपरान्त कुछ विशेष विस्तार की आवश्यकता रह जाती है।

शास्त्र

शास्त्रज्ञान स्थपति की प्रथम योग्यता है। शास्त्र में तात्पर्य वैसे तो स्थापत्य-शास्त्र से है और स्थापत्य की रूपरेखा एवं उसके विस्तार पर हम आगे दृष्टिपात करेंगे; परन्तु स्थापत्य अर्थान् शिल्प के अनिरिक्त स्थपति को अपनी बौद्धिक योग्यता के लिए सामुद्रिक, गणित, ज्योतिष तथा छन्द—इन शास्त्रों का भी ज्ञान आवश्यक है (स० सू० ४४. ३)। गणित तथा ज्योतिष के साथ वास्तु-शास्त्र के घनिष्ठ सम्बन्ध पर हम आगे प्रकाश डालेंगे; छन्द का क्या मर्म है इसे समझना आवश्यक है। जिस प्रकार कविता एवं गीत में (विशेष कर गीत में) छन्द तथा लय से पूर्ण परिपाक प्राप्त होता है, उसी प्रकार भवन-निर्माण में भी प्रत्येक अवयव के सम्यक् मानोन्मान, संस्थान,

निवेश, चैय एवं द्रव्य-संयोजन आदि के घटाव-बढ़ाव से (गीत के आरोहावरोह की तरह) एक नयी रचना की अदभुत सृष्टि होती है। इसके अतिरिक्त शास्त्रीय योग्यता का पूर्ण प्रतिबिम्ब कला में तभी प्रतिबिम्बित होता है जब छन्द का मर्म स्थपति हृदयगम कर पाता है। इसके अतिरिक्त स्थपति की इस कौटि की योग्यता के अन्तर्गत सिराज्ञान तथा यन्त्रविधि का ज्ञान भी सम्मिलित है (स० सू० ४४.३)। यन्त्रविधान पर आगे हम पूर्णरूप से विचार करेंगे। सिराज्ञान से तात्पर्य वास्तु के विभिन्न अंगों एवं स्थानों का पूर्ण ज्ञान है। भारतीय वास्तु-परम्परा में 'वेध'—द्वारवेध, भवनवेध, स्तम्भवेध, तुलावेध आदि वेधों से बचे रहने पर बड़ा जोर दिया गया है। विशेष विवरण के लिए 'भवन पटल' द्रष्टव्य है। बिना सिराज्ञान के विभिन्न वेधों से बचना दुष्कर है। अतः सिराज्ञान स्थपति की शास्त्रीय योग्यता में एक महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है।

इस प्रकार उपर्युक्त शास्त्रों को वास्तु-शास्त्र के अंग के रूप में परिकल्पित करना चाहिए (स० सू० ४४.४)। 'समरागण०' स्थपति की योग्यताओं में शास्त्र-ज्ञान की योग्यता पर विशेष जोर देता है। स्थपति को अपनी वास्तुक्रिया की प्रसाधना प्रसिद्ध शास्त्रदृष्टान्तों से सम्पन्न करनी चाहिए। इसके प्रतिकूल शास्त्र बिना समझे बूझें जो स्थपति स्थापत्य-कर्म का ढोंग रचता है वह राजा के द्वारा वध के योग्य है, क्योंकि अशास्त्रज्ञ स्थपति अपने मिथ्याज्ञान से लोगों को अकाल मृत्यु के गाल में कबलित कराना हुआ विचरण करेगा।

अतः ऐसे अशास्त्रज्ञ स्थपति का इस प्रकार राज्य द्वारा प्रतिबन्ध बांछनीय है। क्योंकि अशास्त्रीय वास्तु-कल्पन अघातक है, अशुभ है।

कर्मकौशल

जो स्थपति केवल शास्त्रज्ञ है परन्तु क्रियाकौशल से शून्य है, वह क्रियाकाल में अर्थात् भवन, पुर अथवा प्रासाद के निर्माण-काल में, दुर्दस्थल-गत कापुरुष की भाँति मोह का प्राप्त होता है। अतः वही स्थपति है जो शास्त्रज्ञ होने के साथ-साथ कर्मकौशल में भी निष्णात है। शास्त्रज्ञ स्थपति को कर्मवित् होने के लिए वास्तु-स्थान, उसके निवेश एवं मान-उन्मान के ज्ञान के साथ-साथ वास्तुक्षेत्र से सम्बन्धित विभिन्न कर्मों के कौशल में सिद्धहस्त होना चाहिए। साथ ही लुमाखेल (जिनकी सख्या १४ है), गण्डिकाच्छेद (जिनकी सख्या ४ है), वृत्तच्छेद (जिनकी सख्या ७ है)—इनकी रचना का भी पूर्ण कौशल उसे प्राप्त होना चाहिए। इस प्रकार सन्धिकर्म, सन्धानकर्म, ऊपर तथा नीचे की सब प्रकार की चैयविधि आदि की क्रिया एवं रेखाज्ञान में भी उसे दक्ष होना चाहिए।

वास्तु-कला की इस विदग्धता के साथ इस कला से सम्बन्धित अन्य विभिन्न कलाओं का ज्ञान भी स्थपति के लिए आवश्यक है, जिनका उल्लेख 'समरांगण०' ने इसी 'स्थपति-लक्षण' नामक अध्याय में किया है (४४. २०-२१)। अर्थात् वास्तु-कला के वैज्ञानिक कौशल के साथ-साथ वास्तु-कर्म की सहायक अन्य कलाओं का कौशल भी आवश्यक है। यह कर्म आठ प्रकार का है—आलेख्य (चित्रकला), लेप्यजात (लेप्यकर्म आदि), दास्कर्म, शय्या-आसन-यन्त्र आदि निर्माण, चैय (चूनाई), पाषाण-कला (मूर्ति-निर्माण कला) एवं स्वर्णकला तथा इन दोनों के कर्म-कौशल इन आठों गुणों से युक्त स्थपति सप्तार में सम्मान प्राप्त करता है।

इसके प्रतिकूल जो स्थपति केवल कर्मवित् है परन्तु शास्त्रार्थ से अनभिज्ञ है उस स्थपति की उस अन्धे के सदृश दशा है, जो दूसरे का सहारा लेकर डगमगाता हुआ मार्ग में चलता है। कहीं पर उसे ठोकर लग सकती है। अतः ऐसे व्यक्ति को प्रधान स्थपति का पद नहीं दिया जा सकता। अतः शास्त्रज्ञता एवं कर्मदायक दोनों ही अंगों-ग्या-श्रित हैं, दोनों का होना परमावश्यक है।

प्रज्ञा

भोज द्वारा बताये गये स्थपति के चार गुणों में शास्त्रज्ञता एवं क्रियादक्षता, इन दोनों गुणों पर थोड़ा-सा विवेचन हो चुका है। अब शेष प्रज्ञा एवं शील इन दोनों पर भी कुछ विवेचन आवश्यक है। शास्त्र एवं कर्म इन दोनों में कुशल स्थपति बिना प्रज्ञा के अर्थात् बिना अपनी निजी कल्पनाशक्ति के निर्मद गज के समान है (निर्मद गज की क्या कीमत ?)। क्रियाकाल में ऐसे सैकड़ों अवसर आते हैं, जब अपनी निजी प्रतिभा के बिना स्थपति के लिए शास्त्रीय ज्ञान भी सहायक नहीं होता। प्रज्ञावान् स्थपति को कार्यकाल में कभी मोह नहीं प्राप्त हो सकता। यह वास्तु-कला 'बहुविस्तर', 'गूढार्थ', 'दुरालोक' तथा 'अप्रज्ञेय' मानी गयी है। अतः बिना प्रज्ञापात के इस वास्तु-सागर का सतरण नहीं हो सकता।

शील

ज्ञानी, वाग्मी तथा कर्मनिष्णात होने पर भी यदि स्थपति शीलवान् नहीं है तो वह बेकार है। बिना शील के कर्म सिद्ध नहीं होता है। शील ही उसकी साधना है, तपस्या है और रागात्मिका वृत्ति है, जिसे निष्ठा भी कह सकते हैं। क्योंकि रोष, लोभ, मोह, राग एवं द्वेष आदि के बशीभूत होकर दुःशील स्थपति कर्म को बिगाड़ सकता है। अतः वास्तु-कला में दुःशील स्थपति सर्वथा त्याज्य है—यह ऊपर संकेत किया भी जा चुका है।

‘समरागण०’ ने शील के महत्व-प्रख्यापन पर बड़ा ही सुन्दर प्रवचन किया है (४४. १९)। वास्तु-कला कविता की भाँति सौन्दर्य और रसास्वाद की जननी है। बिना शील के शुभ नहीं सम्पादित होता। बिना शुभ और कल्याण के सौन्दर्य की मूर्ति भी नहीं हो सकती। अतः शील के धारण में बुद्धिमान् स्थपति को पूर्ण प्रयत्न करना करना चाहिए।

‘समरागण०’ ने स्थपति की ज्ञानपरिधि को अत्यन्त व्यापक बताया है। स्थपति की ये योग्यताएँ प्राचीन ग्रन्थों में लिखित एतद्विषयक सामग्री की ही पूर्ति करती हैं। क्योंकि स्थपति केवल आधुनिक राज नहीं था, उसमें आधुनिक इंजीनियर, ओवरसियर तथा हेड मिस्त्री और टाउनप्लानर इन सभी के गुण विद्यमान थे यह स्पष्ट है।

प्राचीन कारीगरों की चार कोटियाँ थी जिनमें स्थपति मुख्य था। वे चारों कोटियाँ हैं—स्थपति, सूत्रग्राही, वर्धक तथा तक्षक।

१. **स्थपति**—यह प्रधान वास्तु-शास्त्री तथा वास्तु-कलाविद् है जो यज्ञकार्य के आचार्य के समान वास्तु-कार्य में अपने यजमान रूपी भवनस्वामी का प्रतिनिधित्व करता है। ‘समरागण०’ ने प्रासाद-निर्माण में स्थपति को कर्ता तथा यजमान को कारक के रूप में (५६.३०३) परिकल्पित किया है। ‘मयमत’ (अ० ५) में स्थपति को विश्वकर्मा कहा गया है, वहीं वहाँ (अ० १२) स्थापक का शिष्य (अनुशिष्य) माना गया है। स्थपति एवं स्थापक का यह गहरा सम्बन्ध हिन्दू-स्थापत्य के जिज्ञामु पाठकों के लिए विशेष ध्यान देने योग्य है।

२. **सूत्रग्राही**—यह नाप-जोख करने वाला आधुनिक इंजीनियर या ओवरसियर कहा जा सकता है। स्थपति के सदृश ही इसको भी सभी विद्याओं का ज्ञाता होना चाहिए। परन्तु इसकी विशेष योग्यता सूत्र-कौशल है। ‘मानसार’ के शब्दों में इसे सूत्रज्ञ, सूत्रग्राही (रेखाज्ञ) होना चाहिए। सूत्रग्राही तक्षक तथा वर्धक का गुरु कहा गया है।

३. **वर्धक**—इसको भी सूत्रग्राही के समान शास्त्रों का पण्डित एवं वेदज्ञ होना चाहिए। परन्तु इसका अपना विशेष क्षेत्र चित्रकला है। उसे भवनकला एवं मूर्तिकला के रेखा-चित्रों की उद्भावना करनी पड़ती थी। इसकी मानसी सृष्टि—कारुपनिक चित्रों को दृष्टका, पाषाण अथवा काष्ठ के द्वारा मूर्त स्वरूप प्रदान किया जाता था। वर्धक तक्षक का गुरु बताया गया है।

४. **तक्षक**—यह आजकल का बढई है जो अन्य विभिन्न कलाओं एवं शास्त्रों का ज्ञाता होते हुए अपने काष्ठकौशल के लिए प्रसिद्ध था।

स्थपति का पद हिन्दू स्थापत्य में बड़ा ऊँचा था। यहाँ स्थपति के साथ ही स्थापक एवं पुरोहित के स्थानांकन का क्या रहस्य है, इस पर थोड़ा-सा निर्देश आवश्यक है।

यज्ञकार्य में जिस प्रकार यजमान तथा पुरोहित के अतिरिक्त यज्ञकार्य के अधिष्ठाता किसी वरेण्य विद्वान् को ब्रह्मा के रूप में वरण किया जाता था, उसी प्रकार वास्तु-कार्य में भी स्थापक गुरु के तत्त्वावधान में ही कार्य प्रारम्भ होता था। यह स्थापक यजमान (भवनपति) के द्वारा नियुक्त होता था। स्थपति, स्थापक एवं यजमान, इस वास्तु-त्रयी में त्रिदेवा की कल्पना भी इस देश में प्रसिद्ध रही है। स्थपति ब्रह्मा है, यजमान (भवन या मन्दिर निर्माण करनेवाला) विष्णु है तथा स्थापक स्वयं रुद्र है। अब रहा पुरोहित वह साक्षात् बृहस्पति है।

स० सू० (४२ ३०-३७) ने हम परम्परा पर कुछ अन्तर से प्रकाश डाला है। वास्तु-कार्य में आवश्यक बलिदान, शान्तिकर्म आदि जो कर्म विहित हैं वे बिना पुरोहित के सम्पन्न नहीं हो सकते। इसी प्रकार पुरोहित के अतिरिक्त सावत्सरिक (ज्योतिषी) का भी महयोग आवश्यक है। अतएव स० सू० का प्रवचन है—“किसी भी वास्तु-निर्माण कार्य के पूर्व वास्तु-यज्ञ आवश्यक है। तदुपरान्त पुरोहित की पूजा करनी चाहिए, अर्थात् भोजन, वसन, द्रव्य-दक्षिणा प्रदान कर उसे सन्तुष्ट करना चाहिए। क्योंकि पुरोहित (स्थापक) की पूजा से साक्षान् ब्रह्मा की पूजा हो जाती है। पुरोहित अर्थात् स्थापक की पूजा के अनन्तर सावत्सरिक यानी ज्योतिषी को भी यथाविधान सम्मान प्रदान करना चाहिए। सावत्सरिक की पूजा में साक्षात् बृहस्पति पूजित होते हैं। इन दानों की पूजा के बाद स्थपति की पूजा करनी चाहिए। स्थपति की पूजा से साक्षात् स्वप्ता विश्वकर्मा पूजित और प्रसन्न होते हैं। वास्तु-कार्य के अधिष्ठातृदेव होने के कारण हम देवता की नृष्टि आवश्यक है जो स्थपति की पूजा में सम्पन्न होती है। इसके अनिर्व्विक स्थपति की ही अधीनता में सब वास्तु-कार्य होता है। वह उसे शुभ अथवा अशुभ कर सकता है, अतः उसको सन्तुष्ट रखना अत्यन्त आवश्यक है। इसलिए सभी कारीगरों को श्वेत चन्दन लगाकर, श्वेत पुष्पों से अलंकृत कर, वस्त्र आदि देकर प्रसन्न करना चाहिए। कारीगरों के साथ-साथ मजदूरों की भी यथाशक्ति पूजा करनी चाहिए। स्वर्ण, वस्त्र आदि देकर अथवा मृदु तथा प्यार के वचनों से उन्हें सन्तुष्ट करना चाहिए। एक शब्द में वह सब करना चाहिए जिससे वे कारीगर तथा मजदूर प्रसन्न हो —‘सुमनसः स्युः।’

आधुनिक स्थपतियों की सामाजिक हीनावस्था का रहस्य यह है कि ब्रह्मवैवर्त-पुराण (१.१०) के एक वचन के अनुसार स्थपति विश्वकर्मा के नौ शूद्र पुत्रों में अन्यतम माना गया है, यथा—

- १—मालाकार (माली) २—कर्मकार (लोहार) ३—शलकार (शंख बनानेवाला)
४—कुविन्द (जुलाहा) ५—कुम्भकार (कुम्हार) ६—कास्यकार (बरतन बनानेवाला)

७—सूत्रधार (राज तथा बड़ई) ८—चित्रकार ९—स्वर्णकार (मुनार)

इनमें सूत्रधार (राज तथा बड़ई) किसी शाप के कारण हीन वर्ण एवं यज्ञकर्म-बहिष्कृत हो गये ।

स्थापत्य

स्थपति की योग्यता एवं उसकी विभिन्न कोटियों के विवेचन के उपरान्त स्थापत्य (जो वास्तु-शास्त्र का पर्याय है) का विवेचन आवश्यक है । स० मू० के ४५वें अध्याय में स्थापत्य का विवेचन किया गया है, तदनुसार उसके आठ प्रधान अंग निम्नलिखित हैं—

१. वास्तु-पुरुष विकल्पना—वास्तु-पुरुष का सम्बन्ध पद-त्रिन्यास (साष्ट प्लान्स) से है । इस पर विशेष विवेचन आगे के भागों (पुर-निवेश तथा प्रासाद-रचना) में होगा । यहाँ पर इतना ही मकेत आवश्यक है कि हिन्दू स्थापत्य में वास्तु-पुरुष-विकल्पना (रेखाचित्र एवं पदयोज्ञा—आदि की क्रिया) प्रथम स्थान रखती है । कोई भी निवेश—भवन, पुर अथवा प्रासाद बिना इस विकल्पना के प्रारंभ नहीं हो सकता था । प्राचीन वास्तु-पुरुष-विकल्पना अथवा पद-त्रिन्यास-प्रक्रिया का स्थान आज तक रेखाचित्रों (प्लान्स) ने ले लिया है ।

२. (क) पुर-निवेश, (ख) द्वारकर्म, (ग) रघ्या-विभाग अर्थात् मार्ग-विनिवेश, (घ) प्राकार-निवेश (रक्षा-विधान), (ङ) अट्टालक-निवेश, (च) प्रतोली-विनिवेश तथा (छ) स्था-विभाग (जन-भवन, देवतायत, पुरजन-विहार आदि) ।

३. प्रासाद (मन्दिर-निर्माण)

४. ध्वजोच्छ्रिति

५. राजवेश्म तथा उत्तरे सम्बन्धित भवन—सभा, अश्वशाला, गजशाला आदि ।

६. जन-भवन (जाति एवं वर्ण के अनुरूप वसतियाँ एवं भवन) ।

७. यज्ञवेदी, यज्ञमानशाला एवं कोटिहोमविधि ।

८. राजशिविर-विनिवेश तथा दुर्ग-रचना ।

इस प्रकार 'समरांगण०' के द्वारा वर्णित स्थापत्य के इस अष्टांग में से छ अंगों पर यथावसर समीक्षा होगी । अब रहे दो अंग—ध्वजोच्छ्रिति एवं यज्ञवेदी, यज्ञमानशाला तथा कोटिहोमविधि । इन पर थोड़ा-सा स्थूल रूप से विवेचन आवश्यक है ।

ध्वजोच्छ्रिति

ध्वजोच्छ्रिति का अर्थ इन्द्र-ध्वज उत्थान है । प्राप्त वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में

‘समरांगण०’ ही ऐसा ग्रन्थ है जिसमें इस इन्द्र-ध्वजोत्थान पर विस्तृत विवेचन है। इसके १७वें अध्याय के लगभग २०० श्लोको में इस रचना का सागौपाय वर्णन है।

महाभारत (प्रा० प०, ६४) में उपरिचर वसु के द्वारा प्रारब्ध इन्द्र-ध्वजोत्थान महोत्सव का वर्णन है। यह महोत्सव आगे चलकर राजाओं के द्वारा राष्ट्रीय महोत्सव के रूप में मनाया जाने लगा। वाल्मीकि-रामायण में यह ध्वज कई स्थलों पर यत्रध्वज के नाम से निर्दिष्ट किया गया है। अयोध्याकाण्ड (७७, ९) में भरत के गिरने की उपमा शक्रध्वज-पतन से दी गयी है। इसी प्रकार युद्धकाण्ड में इन्द्रजित् के नागपाश में पड़े हुए राम-लक्ष्मण की उपमा शिथिल-रज्ज् इन्द्रध्वज से दी गयी है।

अतः इन्द्र-ध्वजोत्थान एक पुरातन परम्परा है—यह हम समझ सकते हैं। किसी भी नूतन कार्यारम्भ में निमित्तावलोकनार्थ एव दुर्गकर्म, प्रासादकर्म, अग्निर्कर्म, स्थालिकापाक, भक्ष-पानादि में इन्द्रध्वजोत्थान एक आवश्यक, यत्कृत्य माना गया है—यह स० सू० (१७-१५-१६) का प्रवचन है। किसी शुभ कार्य के प्रारम्भ में इस ध्वज का उत्थान करने में शुभाशुभ निमित्तां के परिज्ञान द्वारा तत्कार्य के शुभाशुभ का ज्ञान हो सकता है। इस ध्वज के निर्माण से दृष्ट प्रसन्न होते हैं और उनके साथ अन्य देव भी प्रसन्न होते हैं, अतएव वास्तु-कार्य की सफलता के लिए उनका यत्र भी भौतिक आवाहन आवश्यक है।

‘इन्द्र-ध्वजोत्थान’ का राष्ट्रीय महोत्सव दस दिन तक चलता था। इन्द्र-ध्वज का कैसे निर्माण किया जाता था, इसमें कौन-कौन-से अंग प्रकल्पित होते थे, यह कैसे उठाया जाता था और कैसे उत्सव के अन्त में गिराया जाता था, किन्-किन अंगों पर कौन-कौन देव-पद प्रकल्पित थे—इन सभी पहलुओं पर इस अध्याय में स-विस्तार विवरण दिया गया है। इसके विविध अंगों में केन्द्रीय दण्ड, पीठ, चित्रित ध्वज तथा स्थान-विशेष, लटकती हुई कुमारिकाएँ (गुडियों के रूप में), बाहु, रज्जु-पट्टक तथा कतिपय यन्त्र (जिनके द्वारा इसका उत्थान एव पतन सम्पन्न होता था) आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

वास्तु-कार्य में इन्द्र-ध्वज की परम्परा का क्या अर्थ है? सम्भवतः स्थपति-कुल भी राजन्य क्षत्रियों की भाँति इन्द्र को अपना इष्ट-देवता मानते थे। इसके अतिरिक्त इन्द्रध्वज भी एक महायन्त्र के रूप में निर्मित किया जाता था। कहने को यह ध्वज है परन्तु वास्तव में धारागृह अथवा दोलागृह के समान इसे एक वास्तु-कृति समझना चाहिए। इसके विभिन्न अंगों के परिशीलन से यह तथ्य स्पष्ट होता है। कुप्य (प्रासाद अथवा मण्डप के गर्भगृह के समान), पीठ, भ्रम, मूलपाद, मल्ल, इन्द्रमाता, कुमारिकाएँ, लटक, सूची आदि प्रधान अंगों तथा मृगाली आदि रचना-विच्छिन्नियों से यह एक अगाराकृति रचना प्रतीत होती है। यन्त्र-निर्माण स्थापत्य का एक परम कौशल है जो तक्षक का

विशिष्ट क्षेत्र है। इन विवरणों से तत्कालीन तक्षक-कला की अत्यन्त प्रोन्नतावस्था की सूचना मिलती है।

यज्ञवेदी

अब स्थापत्य के दूसरे अंग, जिस पर विवेचन करने का ऊपर संकेत किया गया है, अर्थात् यज्ञवेदी, यजमानशाला एवं कोटिहोम-विधान के सम्बन्ध में यहाँ इतना ही निर्देश आवश्यक है कि भारतीय वास्तु-कला का जन्म यज्ञशाला के ही क्रोड से हुआ है। यज्ञवेदियों के अति लघु कलेवर से विशाल मन्दिरों का जन्म हुआ है। वैदिक चित्ति प्रासाद-वास्तु की पूर्वज है, ऐसा सभी वास्तु-विहारदो ने माना है। अतः स्थपति के लिए यज्ञशाला एवं उससे सम्बन्धित अन्य शालाओं एवं यज्ञायोगी वेदियों आदि के निर्माण का ज्ञान आवश्यक है; इसमें दो राये नहीं हो सकती।

म० सू० (४७ अ०) में वेदी-लक्षण पर जो विचार किया गया है उससे मुनरा मित्र है कि यज्ञवेदियों की ही पृष्ठ-भूमि पर प्रासादों की निर्माण-कल्पना की गयी है। पुरातन वेदियों का सम्बन्ध विशेष कर विभिन्न यज्ञों से था। वास्तु-पूजा की वे प्रथम उन्नायिका थी। कालान्तर में किसी भी शुभ अथवा धार्मिक कार्य में वेदी-रचना एक अनिवार्य अंग हो गया। निम्नलिखित तालिका से वेदियों की वास्तु-परम्परा पर थोड़ा सा प्रकाण पड़ेगा तथा विज्ञ पाठकों को यह भी मन्त्रेन मिंगे कि सभा-वास्तु तथा मण्डप-वास्तु के विकास में वेदी-रचना ने बड़ा योगदान किया होगा।

संख्या	संज्ञा	अवसर	माप	विशेष
१	चतुरस्रा	यज्ञ	९ हस्त (१३ $\frac{३}{४}$ फुट)	यथानाम, चौकोर
२	सर्वतोमद्रा	देवतास्थापन	८ हस्त (१२ फुट)	भद्रविभूषित
३	श्रोषरी	विवाह	७ हस्त (१० $\frac{१}{२}$ फुट)	२० काणों वाली
४	पद्मिनी	अग्नि कार्य, नीराजन राज्याभिषेक एवं शक्रध्वजोत्थान	६ हस्त (९ फुट)	यथानाम, पद्मसंस्थान धारिणी, कमलाकृति अर्थात् वर्तुला

स्थापत्य का स्थान

अन्त में स्थापत्यशास्त्र के प्राचीन विद्याओं में स्थानांकन के सम्बन्ध में भी थोड़ा सा उल्लेख आवश्यक है। यह निर्देश किया जा चुका है कि यद्यपि

वास्तु-शास्त्र का परम्परागत विद्यास्थानों में परिगणन नहीं प्राप्त होता है, किन्तु इससे हम यह निष्कर्ष नहीं निकाल सकते कि वास्तु-विद्या थी ही नहीं। शुक्राचार्य ने अपने 'नीतिसार' में ३२ विद्याओं में शिल्प-विद्या की भी गणना करते हुए यह कमी पूरी कर दी है। सच तो यह है कि वास्तु-शास्त्र या स्थापत्य-शास्त्र वेद का ही एक अंग था। जिस प्रकार आयुर्वेद ऋग्वेद का, धनुर्वेद यजुर्वेद का, शान्धर्ववेद सामवेद का उपवेद परिगणित है, उसी प्रकार स्थापत्य अथर्ववेद का उपवेद माना गया है। वास्तु-शास्त्र अपने व्यापक स्वरूप में तन्त्रविद्या से सम्बन्धित है। तन्त्र अथर्ववेद का ही उपवेद है। वास्तु-कला यज्ञीय कार्य के रूप में सनातन काल से परिकल्पित चली आ रही है। अतः वास्तु-शास्त्र का वेदों से दोहरा सम्बन्ध स्थापित होता है, क्योंकि इसका वेदांग-पट्टक में दो वेदांगों से सम्बन्ध है; पाँचवाँ वेदांग ज्योतिष तथा छठा कल्प (जिसमें वैदिक याग की मीमांसा है) दोनों ही वास्तुशास्त्र के अनिवार्य सहयोगी हैं (दे० स्पष्टतिलक्षण, स० सू० ४४.३)। कल्पसूत्रों में परिगणित शूत्वसूत्रों के अन्तर्गत वैदिक याग की वेदी-रचना के नियम एवं मान आदि का प्रवचन है। उन्ही नियमों की आधार-शिला पर प्रासाद-निर्माण की प्रक्रिया प्रकल्पित हुई जो भारतीय स्थापत्य का परमोपजीव्य विषय रहा है।

स० सू० का लेखक इस मर्म को पूर्ण रूप से समझता था। अतएव उसमें (दे० पुर-निवेश, अ० १०.७७) चतुर्विध स्थापत्य उपवेद के उल्लेख के साथ-साथ अन्य उपवेदों एवं अष्टविध चिकित्सा (आयुर्वेद), सप्तविध धनुर्वेद तथा ज्योतिष का उल्लेख करते हुए इन सभी का मूल आचार्य ब्रह्मा को बताया गया है—

चतुः प्रकारं स्थापत्यमष्टया च चिकित्सितम् ।

धनुर्वेदश्च सप्ताङ्गो ज्योतिषं कमलालयात् ॥

वास्तु-शास्त्र या स्थापत्य-शास्त्र भवन-निर्माण कला का प्रतिपादक समझा जाता है और भवन-निर्माण या नगर-रचना एक प्रकार का सासारिक कृत्य (सेक्यूलर ऐक्टिविटी) माना गया है, परन्तु भारतीय संस्कृति में भवन-निर्माण भी धार्मिक कृत्य है। उसमें प्रासाद-रचना (टेम्पल-आर्कीटेक्चर) तो पूर्णरूपेण भारतीय दर्शन का परम मर्म समुद्घाटित करता है। इस पर विशेष प्रकाश प्रासाद-पटल में डाला जायगा। यही कारण है कि यहाँ के मनीषियों ने जहाँ शब्द-ब्रह्म की कल्पना करके व्याकरण को दर्शन-रूप प्रदान किया, रस-ब्रह्म की कल्पना द्वारा काव्य को लोकोत्तराह्लाद-जनक बताया एवं नाद-ब्रह्म की कल्पना से संगीत को भी ऐहलौकिक पृष्ठ-भूमि से उठाकर पारलौकिक परम रहस्य में परिणत किया; उसी प्रकार इष्टका-पाषाणमय प्रासाद में पुरुष की कल्पना को स्थायित्व देने के लिए वास्तु-

ब्रह्मवाद की कल्पना की गयी है। ऊपर हम स्थापत्य को तन्त्र-विद्या से सम्बन्धित मान चुके हैं। तन्त्र-विद्या में यन्त्रों का रहस्यमय स्थान है। अतएव किसी भी वास्तु-कार्य में यन्त्र-निर्माण प्रथम प्रक्रिया है। इसी यन्त्र-प्रक्रिया को आधुनिक इंजीनियरी एकमात्र प्लानिंग-स्केच के रूप में अंकित कर पायी है। प्राचीन मत में (दे० 'नारदीय वास्तु-विधान') तो वास्तु-पुरुष-मण्डल (भवन या प्रासाद का नक्शा) एक यन्त्र है जो भवन या प्रासाद का डाइग्राम है। यह यन्त्र एक प्रकार की रैखिक रचना है जिसके द्वारा परम-सत्ता किसी भी स्थल पर पूजार्थ बोधी जा सके ('यम्' धातु जिससे यन्त्र शब्द बनता है बन्धनार्थक है)। यह एक ऐसी प्रक्रिया है जिससे परिमित भूमि अपरिमित विश्व-शक्ति में परिवर्तित की जाती है। यह अनाम एव अरूप सत्ता जं। इस वास्तु-मण्डल में नियंत्रित की जाती है उसे वास्तु-पुरुष कहते हैं। इस पर विशेष विचार आगे यथाम्थान होगा। यहाँ पर स्थापत्य-शास्त्र के तान्त्रिक एवं यांत्रिक गहन्य पर स्वल्प प्रकाश डाल दिया गया है।

वास्तु-विद्या का स्वरूप

विस्तार एवं विषय

‘समरांगणसूत्रधार’ वास्तु-शास्त्रीय पुराण है। उसके प्रथम सात अध्याओं में वास्तु-विद्या के व्यापक स्वरूप, विस्तार एवं विषयो की पौराणिक शैली में बड़ी सुन्दर अवतारणा की गयी है। इस ग्रंथ में “महासमागमन” तथा “विश्वकर्मा और उसके पुत्रों का सवाद” इन दो अध्याओं में प्रतिपादित वास्तु-प्रयोजन एवं वास्तु-मृष्टि की ओर सकेत किया गया है। साथ ही भारतीय वास्तु-विद्या के व्यापक स्वरूप की ओर भी सकेत किया गया है। यहाँ ‘समरागण’० के “प्रश्न” नामक तीसरे अध्याय की सामग्री का विशेष उपयोग करना है, जिसमें वास्तु-विषयो की जानकारी के लिए विश्वकर्मा के ज्येष्ठ पुत्र जय ने जिज्ञासा की है। शास्त्र-प्रतिपादन एवं तत्त्व-विवेचन में प्रश्नोत्तर की प्रणाली इस देश के शास्त्रकारों की एक पुरातन पद्धति है। ‘समरागण’० में भी यह पद्धति अपनायी गयी है। पितामह ब्रह्मा से प्राप्त वास्तु-विद्या के प्रथम प्रवक्ता एवं आचार्य विश्वकर्मा के द्वारा वास्तु-विषयो अर्थात् अध्याय ३ की जिज्ञासा के समाधान एवं उत्तरों में ही वास्तु-विद्या के सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया गया है। यहाँ पर वास्तु-विस्तार के विवेचन में ‘समरागण’० की सामग्री के सम्बन्ध में इतना सकेत और आवश्यक है कि “महदादिसर्ग” नामक चौथे अध्याय, “भुवन कोश” नामक ५वें अध्याय तथा “वर्णाश्रम-प्रविभाग” नामक ७वें अध्याय में प्रतिपादित मृष्टि-वर्णन, भूगोल एवं वर्णाश्रम-व्यवस्था से भी वास्तु-विद्या के विस्तार पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। अतः क्रमशः वास्तु-विस्तार में सार्वभौमिक, दार्शनिक, खगोलीय, भौगोलिक तथा स्वातन्त्रिक इन प्रमुख पाँच दृष्टिकोणों से वास्तु-विस्तार का विवेचन किया जा सकता है।

सार्वभौमिक दृष्टिकोण

भारत के सभी विज्ञान अध्यात्म से प्रभावित रहते आये हैं। वास्तु-ब्रह्मवाद के दार्शनिक दृष्टिकोण में वास्तु की विश्वव्यापकता अन्तर्हित है। हिन्दुओं के शब्द-ब्रह्मवाद नाद-ब्रह्मवाद एवं रस-ब्रह्मवाद की कल्पना के समान ही वास्तु-ब्रह्मवाद

को दर्शन से भ्रम नही किया जा सकता है। बिना दार्शनिक दृष्टिकोण के विज्ञान वास्तु-ब्रह्मवाद की कल्पना भी असंगत है। सच तो यह है कि भारतीय दृष्टि में विज्ञान अर्थ विज्ञान ही है। बिना धार्मिक एवं दार्शनिक उपचेतना के विज्ञान शुष्क-काष्ठ के समान है। बिना अध्यात्म से अनुप्राणित शुष्क विज्ञान जीवन का सहायक न होकर संहारक बन जाता है। हिन्दुओं की वास्तु-कला की प्रतिनिधि एवं प्रमुख कृति प्रासाद है। प्रासाद-कला के सिद्धान्त धर्म और दर्शन की महाभावना से नीचे से ऊपर तक अनुप्राणित हैं। प्रासाद स्वयं देव-प्रतिमा है। भूतल पर स्वर्गीय देवत्व का प्रतिष्ठापक यह प्रासाद अपने प्रत्येक अवयवों से, सस्थान, मान, निवेश आदि विभिन्न प्रक्रियाओं से इस तथ्य का एक जीता जागता स्वरूप है।

अस्तु, वास्तु के सार्वभौमिक स्वरूप की समीक्षा में वास्तु-ब्रह्मवाद की ओर ऊपर संकेत किया गया है। इसका क्या मर्म है? वास्तु शब्द का मर्म योजना (प्लानिंग) है। किसी भी रचना, निर्माण अथवा सृष्टि के पूर्व योजना आवश्यक है। योजना और सृष्टि दोनों सहोदर बहने हैं। 'समरागण'० (अ० २. ४) में स्पष्ट लिखा है कि ब्रह्मा ने इस जगत् की सृष्टि के पहले वास्तु की सृष्टि की। अतः विश्वव्यापी दृष्टिकोण से विश्व की यह सृष्टि एक योजनापूर्वक रचना है। योजना सृष्टि एवं सत्ता दोनों का मर्म है। सामाजिक एवं राजनीतिक क्षेत्र में भी बिना योजना के काम नहीं चल सकता। राजा और राज्य की कल्पना देश के शासन की योजना है। वर्णाश्रम व्यवस्था समाज एवं व्यक्ति दोनों के जीवन की योजना है। इसी योजना के द्वारा सुनियन्त्रित राष्ट्र, सुसंगठित समाज एवं सुसंस्कृत व्यक्ति का निर्माण होता है। अतः विश्व के एक छोटे भाग इस घरातल के निवेश के लिए 'समरागण'० के अनुसार संरक्षक शासक (राजा पृथु), निवेशकर्ता (प्लानर) अर्थात् स्थपति (विश्वकर्मा) तथा योजना का आधार स्वयं धरित्री—इस वास्तु-त्रयी की अवतारणा का यही ध्यापक मर्म है। पुराणों में प्राप्त महाराज पृथु के गांदोहन अथवा भू-समीकरण वृत्तान्त का भी यही मर्म है। ऊबड़-खाबड़, ऊँची-नीची भूमियों, सरिताओं और पर्वतों, बनो और झाड़ियों से आक्रान्त भूमि को निवेशयोग्य बनाने के लिए पृथु ऐसे महान् और कठोर शासक (पृथु को यम का प्रतिनिधि माना गया है) चाहिए। महाराज पृथु के इसी समीकरण ने धरित्री को पृथ्वी बनाया (पृथो ह्य पृथ्वी)।

दार्शनिक एवं पौराणिक दृष्टिकोण को हम न मानें तो भी इस तथ्य से किसका वंमत्त हो सकता है कि जब हम घर के निर्माण की योजना बनाते हैं तो अपने पड़ोस, स्थान के चतुर्दिक् वातावरण तथा बस्ती आदि का अवश्य विचार करते हैं। इसी प्रकार जब हम किसी पुर की स्थापना करते हैं तो उसकी प्राकृतिक स्थिति;

भूमि, जल, वायु, अन्न, वृक्ष आदि जीवनोपयोगी साधनों के साथ-साथ देश विशेष अथवा जनपद विशेष की विशिष्टताओं पर भी ध्यान देते हैं। पुर-निवेश में देश-विशेष एवं जनपद-विशेष की यह परीक्षा जब आगे बढ़ती है तब पुरसमूह राष्ट्र के सम्पूर्ण भूगोल—नदियाँ, पर्वत, समुद्र, वन आदि पर विचार आवश्यक हो जाता है। परन्तु कोई भी देश कितना ही सुसंगठित हो, सुनियोजित हो अथवा सुशासित हो, वह अपने पड़ोसी देशों के प्रभाव से नहीं बच सकता। अतः एक देश की योजना में दूसरे देशों की योजना सुतरा सम्मिलित हो जाती है। पुर से जब बढ़े तो राष्ट्रों एवं देशों में आये। देश की ओर दृष्टि डाली तो दूसरे देशों तक चले गये। इससे यह सिद्ध हुआ कि देश-योजना में दूसरे देशों की योजना का प्रभाव अवश्य पड़ता है। अन्तर्देशीय अथवा अन्तर्राष्ट्रीय योजना आगे बढ़ती हुई धरित्री की महायोजना का एक अभिन्न अंग बन जाती है। कहानी यही नहीं समाप्त होती। पृथ्वी (भूलोक) इस बृहत् विश्व का एक अंति लघु भाग है। मौरमण्डल में पृथ्वी के परिमाण को हम जानते ही हैं। भूवामियों का जीवन हमारे ग्रहों द्वारा अनिवार्य रूप से प्रभावित रहता है। ज्योतिर्विद्या इस तथ्य का साक्ष्य प्रदान करती है। अतः अन्तर्देशीय अन्योन्याश्रय की भाँति अन्तर्राष्ट्रीय अन्योन्याश्रय भी सुतरा सगत है। इसी महादृष्टि ने भारतीय वैज्ञानिकों को सनातन काल से प्रभावित किया है। 'समरागण' में प्रणिपादिन प्रथम मान अघ्यायो में भूलोक के निवासी महाराज पृथु और देवलोके के देवस्थपति विश्वकर्मा का संगम (अ० १), सागोपाग सृष्टिवर्णन की अवतारणा (अ० ४), महाद्वीपो, द्वीपो, पर्वतो आदि का भूगोल-वर्णन, सूर्य आदि नक्षत्रों की स्थितियों एवं गतियों का खगोल-वर्णन (अ० ५), युगारम्भ में मानवता एवं देवत्व का सहवास (अ० ६) एवं वर्णाश्रम-व्यवस्था की शाश्वत आधारद्वारा परनिर्मित भारतीय आर्यमस्कृति के मानव-धर्मों की अभिव्यजना एवं सभ्य नागरिक जीवन की सफलता में पुरनिवेश, खेटनिवेश तथा ग्रामादि एवं जनपद-विभाग की योजना (अ० ७) का यही मर्म है। वास्तु-शास्त्र की इसी दिव्य दृष्टि को हमने सार्वभौमिक दृष्टिकोण माना है।

दार्शनिक अथवा आध्यात्मिक दृष्टिकोण

किसी भी वास्तु-निर्माण के पूर्व वास्तु-पद एवं उसके अधिष्ठान-देव वास्तु-पुरुष का प्रकल्पन वास्तु-शास्त्र का एक अनिवार्य सिद्धान्त है और भारतीय वास्तु-कला की यह एक अविच्छिन्न परम्परा है। पुर, प्रासाद अथवा भवन के निवेश-नियमों में वास्तु-पद-विन्यास स्थापति की प्रथम योग्यता एवं स्थापत्य का प्रथम अंग है। वास्तु-पद-विन्यास का सविस्तर विवेचन आगे किया जायगा। यह परवास्तु-पद के अधिष्ठान-

देव “पुरुष” की अवतारणा का आशय यह है कि वास्तु-मण्डल के रेखाचित्र में, वास्तु-पुरुष-प्रकल्पन उपलक्षण मात्र है। इसका रहस्य बिना दर्शन के समझ में नहीं आ सकता। वास्तु-विद्या और दर्शन इन दो ज्ञान-धाराओं का यहाँ संगम होता है और ब्रह्म-समुद्र की ओर द्रुत गति से दोनों का प्रवाह चलता है। हरिवंश (अ० ९) का यह प्रवचन इसी रहस्य का उद्घाटन करता है—“निवेश्य वास्तु में ‘पुरुष’ की प्रकल्पना से उस पद विशेष की सत्ता का विश्व की सत्ता के साथ ऐकात्म्य स्थापित करना अभिप्रेत है।”

डा० श्रीमती स्टेला क्रैमिश ने अपने ‘हिन्दू टेम्पल’ में वास्तु-पुरुष-मण्डल के दार्शनिक दृष्टिकोण की अति विषद अभिव्यंजना की है।

सर्वव्यापी ‘विराट पुरुष’ अथवा ‘पुरुष’ निवेश्य पद के साथ एकाकार ही नहीं तदात्मक भी है। स० मू० के प्रथम श्लोक में भी इसी रहस्य की अभिव्यंजना की गयी है।

ज्योतिष-दृष्टिकोण

वास्तु-शास्त्र का ज्योतिर्विज्ञान एवं गणित से घनिष्ठ सम्बन्ध है। प्रसिद्ध ज्योतिर्विद् बराहमिहिर ने बृहत्संहिता में वास्तु-ज्ञान को ज्योतिर्विज्ञान का एक अनिवार्य अंग माना है। वास्तु-पुरुष-मण्डल के आध्यात्मिक महत्त्व का जो सकेत अभी किया गया है उसी में उसके विश्वजनीन एवं ज्योतिर्मण्डलीय बीज भी बिखरे पड़े हैं।

वास्तु-मण्डल पर विभिन्न अधिपति देवों के साथ-साथ नक्षत्र मण्डल के प्रमुख नक्षत्र सूर्य, चन्द्र आदि का भी प्रकल्पन होता है। सूर्य-चन्द्र आदि ग्रहों की गतियों में ही विश्व की गति एवं स्थिति, समय (वर्ष, मास, पक्ष, तिथि, वार आदि) तथा ऋतुएँ (वर्षा, ग्रीष्म, शीत आदि) निर्भर हैं। अतः विश्वाकार इस वास्तु-मण्डल पर विश्वनियन्ता नक्षत्रों की स्थिति-गति से किसी प्रकार का अवरोध या विरोध उचित नहीं है। इस दृष्टिकोण से वास्तु-शास्त्र ज्योतिष शास्त्र का एक अंग है। क्योंकि वास्तु-शास्त्र में भी तो भवन-कार्य किस नक्षत्र में, किस मास में, तिथि एवं वार से प्रारम्भ करना चाहिए, निवेश्य वास्तु का दिक्सामुख्य आदि कैसा होना चाहिए? इन सभी प्रश्नों का वास्तु-मण्डल में ध्यान रखा जाता है। संसार की नश्वरता एवं अपूर्णता ज्योतिर्गणनाओं (एस्ट्रोनॉमिकल कलकुलेशन्स) तथा भविष्यवाणियों (एस्ट्रोलॉजिकल फोरकास्ट्स) के कारण है। इन सभी में कुछ न कुछ “शेष” अवश्य विद्यमान है। विकास-क्रम के लिए “शेष” आवश्यक है। वर्तमान का विकास भूत का “शेष” है। ‘शतपथ-ब्राह्मण’ (१.७.३ १८-१९) का यही मर्म है। “वास्तु” शब्द “वस्तु”

से निष्पन्न हुआ है। अतः वास्तु में सत्ता के विकास (निवास आदि) एवं शेष दोनों का मर्म छिपा हुआ है।

इसके अतिरिक्त वास्तु-शास्त्र के सभी ग्रंथों में “आयादि-निर्णय” वास्तु-विद्या का एक अनिवार्य अंग माना गया है। आयादि-निर्णय का अर्थ है कि ज्योतिष शास्त्र में प्रतिपादित तारा, नक्षत्र, तिथि, वार आदि के साथ-साथ आय, व्यय, अश आदि षड्वर्ग का विचार भवन-निर्माण में आवश्यक है। ‘षड्वर्ग’ के ये ६ अंग वास्तु-विद्या के ६ सिद्धान्त माने गये हैं। इनकी विशेष चर्चा आगे भी की जायगी। इसके अतिरिक्त वास्तु-विद्या और ज्योतिष-विद्या के घनिष्ठ सम्बन्ध की स्थापना दूसरे प्रकारों से भी की जा सकती है। “स्थापत्य-लक्षण” (अ० ४४) में ‘समरागण’^० ने गणित एवं ज्योतिष तथा सामुद्रिक शास्त्र को स्थापत्य के अष्टांगों में परिगणित किया है। रूप, अक एव प्रमाण का ज्ञान किसी भी वास्तु-निवेश के लिए आवश्यक है। यह ज्ञान गणित से मिलना है। गणित (फलित एवं स्व-भूगोल) ज्योतिष-विद्या का ही अंग है। शुल्ब-सूत्रों में प्रतिपादित वेदी-रचना ही भारतीय वास्तुकला की प्रथम वेदी है। महावीर नामक पूर्व-मध्यकाल के एक प्रसिद्ध ज्योतिषी ने अपने ‘गणितमार्ग’ में वास्तु-विद्या और गणित के घनिष्ठ सम्बन्ध पर प्रकाश डाला है (२० पहले)।

भौगोलिक एवं भौगर्भिक दृष्टिकोण

आदर्श नगर की स्थापना के लिए जिस जनपद अथवा देश में वह नगर स्थित है उस देश की भौगोलिक स्थितियों एवं भौगर्भिक विशेषताओं की समीक्षा परम आवश्यक है। नगर-निवेश में आधुनिक देश-मापन का यही मर्म है। निवेष्ट्य नगर की भौगोलिक स्थितियों के ज्ञान से ही पुर-विशेष की निवेश-योजना बनायी जा सकती है। मानवनिवास के लिए जल-साधन, उर्वरा भूमि, हरे-भरे वन, विस्तृत चराऊ मैदान आवश्यक हैं। साथ ही समतल भूमि तथा पर्वतीय प्रदेश दोनों स्थानों के नगरों की विशेषताएँ अलग-अलग होंगी। समुद्र-तट पर विकसित नगर की विशेषता अपनी निराली होगी। प्राचीन नगरों के विभिन्न भेदों—पुर (राजधानी), नगर, पत्तन, पुट-भेदन (व्यावसायिक नगर, मंडी) आदि की आत्मकहानी में भौगोलिक मर्म छिपा हुआ है। इसी दृष्टि से ‘समरागण’^० के “भुवनकोश” नामक चौथे अध्याय में जय की भौगोलिक जिज्ञासा का उत्तर दिया गया है। पुरनिवेश के लिए देश-विदेश के भूगोल का ज्ञान आवश्यक है, जिससे एक देश अथवा राष्ट्र के लिए आवश्यक विभिन्न वर्गीय पुरों की यथास्थान निवेश-योजना बनायी जा सके।

भूमि-परीक्षा में भौगोलिक ज्ञान के अतिरिक्त भौगर्भिक ज्ञान भी उपादेय

है। भूमि की भौगमिक परीक्षा की विस्तृत विवेचना 'पुर-निवेश' पटल में द्रष्टव्य है। यहाँ पर इतना ही सकेत पर्याप्त होगा कि यह पृथ्वी वसुन्धरा कहलाती है, इसीलिए इसका नाम रत्नगर्भा है। किस भूमि में कौन से खनिज पदार्थ पाये जाते हैं, कौन सी भूमि किस कार्य के लिए विशेष उपयुक्त है, इन सभी प्रश्नों के समाधान के लिए भूमि की भौगमिक परीक्षा का वास्तु-शास्त्र में एक महत्त्वपूर्ण स्थान है। भूमि के गन्ध, वर्ण, रस (स्वाद) एवं स्पर्श से प्राचीन स्वपति भौगमिक परीक्षा कर लेते थे। इस प्रकार वास्तु-विद्या का भूगोल एवं भूगर्भ-विद्या के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध मिट्ट होता है। गोदोहन, भू-समीकरण के पौराणिक एवं वास्तु-शास्त्रीय (समरागणसू०, अ० १, ७) उपाख्यानमृष्टि के आदि में हमारे पूर्वजों के भूपरीक्षा के भौगोलिक एवं भौगमिक महा-अनुष्ठानों की सूचना देते हैं।

स्वातन्त्रिक (आर्कोटेक्चरल इटसेल्फ)

वास्तु-शास्त्र के व्यापक क्षेत्र के उदघाटन में "वास्तु" शब्द की जो व्याख्या प्राचीन आचार्यों ने की है वह भी इस सम्बन्ध में बड़ी सहायक है। 'मानसार' के अनुसार भूमि, हर्म्य (भवन आदि), यान एवं पर्यंक इन चारों का ही वास्तु शब्द से बोध होता है। वास्तु की इस चतुर्मुखी व्यापकता की मोदाहरण व्याख्या करते हुए डा० आचार्य वास्तु-विश्वकोश (पृ० ४५६) में लिखते हैं—“हर्म्य में प्रामाद, मण्डप, सभा, शाला, प्रपा तथा रंग ये सभी सम्मिलित हैं। यान आदिक, म्यन्दन, शिबिका एवं रथ का बोधक है। पर्यंक में पजर, मंचली, मच, फलकामन तथा बाल-पर्यंक सम्मिलित हैं। वास्तु शब्द शाला, पुरो, दुर्गो, पत्तनो, पुटभेदनो, आवास-भवनो एवं निवेश-भूमि का भी वाचक है। साथ ही मूर्तिकला अथवा पाषाणकला वास्तु-कला की महचरी कही जा सकती है।” अग्निपुराण (अ० १०६, ५-१) तथा गरुडपुराण (अ० ४६) वास्तु शब्द के इस अर्थ का समर्थन करते हैं। कौटिल्य के अर्थशास्त्र (अ० ६५) में भी वास्तु शब्द की व्यापकता का समर्थन पाया जाता है।

‘समरागणसूत्रधार’ के प्रथम अध्याय में ही शास्त्रारम्भ के समर्थन की मंगलमयी भावना के निदर्शन में वास्तु-शास्त्र की उपादेयता की अवतारणा करते हुए ग्रन्थकार का निम्न वचन द्रष्टव्य है—

देशः पुरं निवासश्च सभा वेदभासनानि च ।

यद्यदीदृशमन्यच्छ तत्तच्छ्रेयस्करं मतम् ॥

वास्तुशास्त्रादृते तस्य न त्याल्लक्षणनिवचयः ।

तस्मात्लोकस्य कृपया शास्त्रमेतदुदीर्यते ॥

इन श्लोको में वास्तु-शास्त्र के व्यापक क्षेत्र का पूर्ण आभास प्राप्त होता है।

“देश” शब्द जनपद, राष्ट्र, देश के विभिन्न भेदों एवं विभिन्न देशभूमियों का बोधक है। अतः पुर-निवेश में देशमापन एवं भूपरीक्षण आदि प्रारम्भिक कार्य भी गतार्थ हैं। “पुर” शब्द से नगर के विभिन्न प्रकार, जैसे राजधानी, शाखानगर, पत्तन एवं पुटभेदन आदि सभी बोद्धव्य हैं। “निवास” शब्द विभिन्न प्रकार के नगरेतर शाखानगर, खेट, ग्राम, पल्ली एवं पल्लिका आदि बस्तियों का बोधक है। “सभा” शब्द में विशिष्ट भवन, मन्त्रशाला, घारापरिषद् आदि गतार्थ हैं। “वेश्म” शब्द में विभिन्नवर्गीय भवन, जैसे देवावास (प्रासाद), नृपावास, राज-प्रासाद एवं जनावास तथा इनके बहुसंख्यक प्रभेद परिगणित हो सकते हैं। “आसन” शब्द में विभिन्न प्रकार के आसन, वाहन (दे० ‘प्रतिमा’ पटल), शय्या आदि सम्मिलित हैं। वास्तु-शास्त्र के व्यापक विस्तार के सम्बन्ध में ‘समरागण०’ का यह प्रवचन दिग्दर्शन मात्र है। इसके ‘प्रश्न’ नामक तृतीय अध्याय की एतद्विषयक सामग्री की समीक्षा का शीघ्र ही अवसर आ रहा है। ‘मयमत’ के अनुसार वास्तु शब्द का अभिप्राय भूमि, प्रासाद, यान एवं शयन से है। ये ही विषय सभी वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों के प्रधान विषय हैं। ‘समरागण०’ में यान वा तात्पर्य वायुयान से है (दे० ‘यन्त्र’ पटल)।

यहाँ पर एक तथ्य की ओर पाठकों का ध्यान और आकर्षित करना है। वास्तु-विद्या कला और विज्ञान दोनों है। अतः वास्तु-शास्त्र का विषय एकमात्र सिद्धान्तों का प्रतिपादन ही नहीं है बल्कि उन सिद्धान्तों के अनुरूप वास्तु-कृतियों की रचना भी है और वे रचनाएँ ऐसी होनी चाहिए जिनको देखकर मानव की हृत्तन्त्री में उसी प्रकार का स्पन्दन होने लगे जैसा कि काव्य के रसाम्बाद से होता है, मनमयूर उसी प्रकार से नाचने लगे जिस प्रकार एक विदग्ध गायक के सुन्दर गीत से नाचता है। काव्य एवं संगीत के रसास्वाद की यह तन्मयता विमुग्धकारिणी वास्तुकला में भी अवश्य आनी चाहिए। एलोगा के कैलास, अजन्ता के गुहा-मन्दिर एवं चित्र आदि प्राचीन वास्तु-स्मारकों को हम जब देखते हैं तो विमुग्ध होकर उनको मानवकृति नहीं कहते—देवकृति समझते हैं।

पितामह ब्रह्मा ने विश्व की रचना तो की लेकिन सुन्दर निवेशयोजना का भार विश्वकर्मा को सौंप दिया। कथा है कि (स० सू०, महासमागमन, अ० १) सृष्टि के उपरान्त ससार की योजना का भार महाराज पृथु को सौंपा गया। पृथु राजा थे। राजा कलाकार विश्वकर्मा का कार्य नहीं कर सकता। अतः अपनी इस असफलता को लेकर पृथु पुनः पितामह के पास पहुँचे। पृथ्वी भी अपनी कर्ण कहानी लेकर पहुँची। दोनों की दुर्दशा देखकर ब्रह्मा ने विश्वकर्मा को बुलाया और विश्व के निवेश

(विशेष कर भूतल के निवेश) का भार सौंपा। विश्वकर्मा ने अभी तक देवपुरियों का निर्माण किया था। ब्रह्मा के इस महानियोग में पूर्ण सफलता के लिए उन्हें सहायकों की आवश्यकता हुई। स्वपतियों की परम्परा अभी पल्लवित नहीं हुई थी, अतः पिता के इस अनुष्ठान में पुत्रों ने हाथ बटाया। विश्वकर्मा ने अपने मानसपुत्रों—जय, विजय, सिद्धार्थ एवं अपराजित को बुलाया और ब्रह्मा के इस नियोग की सूचना दी (दे० सू० सू०, अ० २) और भूतल की निवेश-योजना—राजधानी एवं जनपदों के रक्षार्थ विभिन्न प्रकार के दुर्गों, जनावासों (पुर, नगर, ग्राम, खेटादि) तथा जाति एवं वर्णानुरूप आवास-भवनो और देवप्रतिष्ठा के लिए देवभवनो आदि की रचना में सहायता की याचना की। यह सवाद हिमाद्रि के उत्तुंग शिखरों पर हुआ था। स्वर्ग से भूमि पर उतरने की अवतारणा में विश्वकर्मा के ज्येष्ठ पुत्र जय ने पिता से इस अनुष्ठान-यज्ञ में आहुति देने के पूर्व अनुष्ठान की सांगोपांग जिज्ञासा के विषय में प्रश्नों की झड़ी लगा दी। इन्हीं प्रश्नों का प्रवचन 'स० सू०' के 'प्रश्न' नामक तीसरे अध्याय में वास्तु-शास्त्र के व्यापक विस्तार को लेकर हुआ है। २४ प्रश्न-तालिका को हम अपने अध्ययन के अनुरूप निम्न समूहों में विभाजित कर सकने हैं—

१ औपौद्घातिक—

- (क) सार्वभौमिक—मृष्टि—सहाभूत एवं नदात्र, ग्रहों की गतियाँ, स्थितियाँ, पारम्परिक दूरी, आधार एवं कारण आदि; पृथ्वी के ऊपर और नीचे के लोक।
- (ख) सांस्कृतिक—मानव-सम्यता एवं संस्कृति तथा धर्म के विभिन्न युग एवं उनकी व्यवस्थाएँ—प्रथम उत्पत्ति, प्रथम राजा, प्रथम वर्ण और प्रथम नदात्र।
- (ग) भौगोलिक—भूमि—आकार, आधार, प्रमाण, विस्तार, परिधि तथा बाहुल्य; पर्वत—सख्या, ऊँचाई, लम्बाई और चौड़ाई; महाद्वीप तथा वर्ष (देश), उनकी सरिताएँ, समुद्र, जन एवं जनपद तथा इन सबकी विशेषता।
- (घ) भौगर्भिक—देश एवं देशभूमियों की परीक्षा तथा शब्द, स्पर्श, गन्ध, वर्ण, रस के अनुसार भूमि-परीक्षण तथा निवेश्य वास्तु (पुर, ग्राम, भवन, प्रासाद आदि) की भूमि का चयन।
- (ङ) स्थापत्य—विषय, प्राथमिक कृत्य, दृष्टकाकर्म, भूमिशोधन (अग्नि, जल तथा वायु से, शल्योद्धार-विधि, दिग्ग्रह, मूत्रण, अधिवासन, मूलपाद, शिलान्यास आदि)।

२. पुरनिवेश—विभिन्न-वर्गीय पुरो तथा दुर्गों एवं ग्रामों आदि के निवेशनोचित भूमि के चयन के साथ-साथ राजधानी-निवेशन, प्राकार-विधान, गोपुर-योजना, अट्टाल-

निर्माण, परिस्त्राकर्म, वप्रविधान, पक्षद्वार, अंगद्वार, प्रतोली, रथ्या, चत्वर, क्षेत्र आदि; मार्गविनिवेश—सीमाओ एव क्षेत्रो के साथ-साथ पुर के आस्यन्तर एवं बाह्य दोनों प्रदेशों में मार्ग-निवेश; पदविन्यास; इन्द्रध्वज-निवेशन तथा देव-प्रतिष्ठा, जाति एवं वर्ण के अनुरूप जनावास ।

३. भवन-कला—राजप्रासाद संबन्धी प्रमाण, मान, सस्थान, संस्थान, उच्छ्राय आदि लक्षणो से लक्षित एव प्राकार-परिस्त्रा-गुप्त, गोपुर, अम्बुवेश्म, क्रीडाराम, महानस, कोष्ठागार, आयुधस्थान, भाण्डागार, व्यायामशाला, नृत्यशाला, संगीतशाला, स्नानगृह, धारागृह, शय्यागृह, वासगृह, प्रेक्षा (नाट्यशाला), वर्षणगृह, दोलागृह, अरिष्टगृह, अन्तपुर तथा उसके विभिन्न शोभा-सम्भार, कक्षाएँ, अशोकवन, लता-मंडप, बापी, दारुगिरि, पुष्पवीथियाँ; राजभवन की किस-किस दिशा में पुरोहित, सेनानी, ब्राह्मण, ज्योतिषी एवं मन्त्री के निवास, जनावास, शालभवन, भवनाग, भवनद्रव्य, विशिष्ट भवन, चुनाई, भूषा, दारुकर्म, इष्टकाकर्म, द्वारविधान, स्तम्भ-लक्षण, छाद्यस्थापन आदि के साथ वास्तुपदो की विभिन्न योजनाएँ; मान, भग एव वेध आदि ।

४. यन्त्रघटना—(दारुक्रिया से अनुमेय)

५. प्रासाद-वास्तु—सस्थान, मान, विन्यास, आकृति, भूषा, शिखर आदि ।

६. प्रतिमा—यान, परिवार, वर्ण, रूप, विभूषण, वस्त्र, वय, आयुष एव ध्वजाओ के लक्षणो से चिह्नित विभिन्न देवों एव देवियों, यक्षों, गन्धर्वों आदि की प्रतिमाएँ ।

७. चित्रकला—चित्रक्रिया तथा लेप्यक्रिया ।

विश्वकर्मा के ज्येष्ठ पुत्र जय के द्वारा जिज्ञासित इस प्रश्नमालिका में वास्तु-विद्या के सभी अंगों का सन्निवेश हो गया है । इन्हीं प्रश्नों का उत्तर 'समरांगण'० की वास्तु-विद्या का विवेचन है । जय के इन प्रश्नों को सुनकर अति हृष्टमानस विश्व-कर्मा कहते हैं —

साधु वत्स त्वया सम्यक् प्रजयातिविशुद्धया ।

प्रश्नोऽयमीरितो वास्तुविद्यान्जवनभास्करः ॥

स त्वं निधाय प्रश्नानां समुदायममुं हृदि ।

वदतो मेऽवधानेन शृणु यद् ब्रह्मणोवितम् ॥

'हे वत्स, तुमने अपनी विशुद्ध प्रज्ञा से वास्तु-विद्या रूपी कमल-वन के लिए सूर्य के समान इन प्रश्नों की उद्भावना की है । अतः इन प्रश्नों के समुदाय को हृदय में रखते हुए अब इनका उत्तर सुनो, जो ब्रह्माजी ने बताया है ।' इस प्रकार इस वास्तु-

विद्या के प्रवर्तक स्वयं पुराणपुरुष ब्रह्मा को मानकर इस विद्या में भी पुरातनता एवं पुण्यशालिता से युक्त शास्त्र-परम्परा की प्रतिष्ठा की गयी है ।

वास्तु-विद्या के ग्रन्थों के विहंगावलोकन में हम देखेंगे कि बहुत से ग्रन्थ शिल्प-शास्त्र के नाम से उल्लिखित किये गये हैं । 'शिल्प' शब्द का अर्थ सुंदर एवं उपयोगी दोनों 'कला' है; परन्तु 'शिल्प-शास्त्र' शब्द इन ग्रन्थों में वास्तुशास्त्र के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है । परम्परा से प्रचलित जिन ६४ कलाओं का हम देश में अति प्राचीन समय से उल्लेख एवं प्रचार मिलता है, उनमें वास्तु-विद्या को एक कला में परिगणित किया गया है । सम्भवतः यह परम्परा उस सुदूर अतीत की बात है जब वास्तु-कला का पूर्ण विकास इस देश में नहीं हो पाया था । शुक्राचार्य के समय में वास्तु-विद्या का विस्तार इतना व्यापक हो गया था कि वास्तुकला के महाकलेबर में सभी प्रधान कलाएँ गतांश हो जाती थी । वैसे तो वास्तुशास्त्र का प्रधान विषय भवन-कला, यन्त्रकला, काष्ठकला, भूषण-कला, आमन, सिंहासन आदि विधान तथा चित्रकला आदि हैं । अतएव डा० आचार्य के शब्दों में 'वास्तु-कला में सभी प्रकार के भवन—धार्मिक, आवासयोग्य, सेनायोग्य तथा उनके उप-भवन एवं उपागो, प्रत्यगो आदि का प्रथम स्थान है । पुरनिवेश, उद्यान-रचना, पण्यस्थानो, पोतस्थानो आदि का निर्माण, मार्गयोजना, सेतुविधान, गाँपुरविधान, द्वारनिवेश, तोरणविनिवेश, परिखा-खनन, वप्रनिर्माण, प्राकार-विधान, जलभ्रम-योजना, भित्तिरचना, सोपान-निर्माण भी वास्तु शास्त्र के प्रधान अंग हैं । तीसरे, वास्तु-कला में भवन-उपस्कर अर्थात् फर्नीचर, जैसे शय्या, मजूषा, त्रिविष्टब्ध, पजर, नीड, चटाई, यान, दीप एवं मार्ग-दीप-स्तम्भ आदि की रचना भी सम्मिलित है । चौथे, वास्तु-कला में भूषण-रचना एवं वस्त्र-रचना भी सम्मिलित है । देवभूषणों में मोर्तल, मुकुट, शिरस्त्रक आदि भूषण, उत्तरीय आदि वस्त्र भी सम्मिलित हैं । अतः जैसा पहले ही संकेत किया जा चुका है, मूर्तिनिर्माण-कला वास्तु-कला की अभिन्न सहचरी है । लिंग, देव-मूर्तियाँ, ऋषि-मुनि आदि की प्रतिमाएँ तथा गरुड, हंस आदि के चित्रों का रचनाकीशल इस कला का अभिन्न अंग है । वास्तु-रचना, भवन-निर्माण अथवा पुरनिवेश के प्रारम्भिक कृत्यों, जैसे भूमिचयन, भूपरीक्षा, शकुस्थापन, दिक्ताम्य एवं आयादि-निर्णय भी वास्तु-शास्त्र के अंग हैं ।" परन्तु प्रकृत ग्रन्थ के लेखक की ऐतिहासिक एवं तुलनात्मक अध्ययन-जन्य धारणा के अनुसार वास्तु-शास्त्र के निम्नलिखित पाँच प्रमुख विवेच्य एवं प्रतिपाद्य विषय हैं—

१. नगर-रचना २. भवन-निर्माण ३. मूर्ति-कला ४. चित्र-कला तथा ५. यन्त्र-कला । वास्तु-शास्त्र के व्यापक क्षेत्र में शिल्प-शास्त्र तथा चित्र-शास्त्र कवलित हैं । व्यवहारतः प्रथम दो वास्तु-शास्त्र के परम्परागत विषय हैं । तीसरा

शिल्प-शास्त्र का विषय है तथा चौथा चित्र-शास्त्र का । 'समराङ्गणमूत्रधार' नामक वास्तु-शास्त्र ही ऐसा एकमात्र ग्रन्थ है जिसमें यन्त्र-कला भी वास्तु-शास्त्र का विषय मानी गयी है, यतः कोई भी कृति वास्तु है । चित्रकला भी एक दो ही वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों (दे० स० सू० तथा अपराजितपृच्छा) में प्रतिपादित है । भवन-निर्माण में जन-भवन, राज-भवन तथा देव-भवन तीनों प्रकार के भवनों का व्यापक क्षेत्र आता है ।

अतएव इन प्रमुख वास्तु-शास्त्रीय या स्थापत्य-शास्त्रीय विषयों के अनुरूप हमने इस ग्रन्थ में ६ पटलों में इनका प्रतिपादन किया है । भवन को हमने दो स्वतंत्र पटलों में विभाजित किया है—जनावास तथा देवावास । प्रारम्भिक पटल स्थापत्य-शास्त्र का सामान्य विवेचन प्रस्तुत करता है तथा अन्तिम पटल परिशिष्टों का है ।

वास्तु-विद्या की परम्परा

जन्म और विकास

भारतीय वास्तु-विद्या का जन्म वेदांग-षट्क (विशेषतः ज्योतिष एवं कल्प) से हुआ है। यतः भारतीय वास्तु-कला का आश्रय धर्म रहा है, अतः धार्मिक सत्कारों, यज्ञों एवं पूजाओं के सम्बन्ध में आवश्यक भूमि-चयन, भू-सत्कार, भूमि के मान और सम्मान (नाप-जोख) एवं वेदी-रचना आदि आवश्यकीय अंगों के सम्बन्ध में जो निर्देश तथा विवरण इन सूत्र-ग्रन्थों में मिलते हैं वे ही कालान्तर में वास्तु-विद्या के सूत्रपात करने में सहायक हुए हैं।

हमारे देश की प्राचीन शास्त्र परम्परा में जिन-जिन विद्याओं का एक साथ उल्लेख हुआ है उनमें वास्तु-विद्या का उल्लेख नहीं देख पड़ता। इससे यह नहीं कहा जा सकता कि वास्तु-विद्या विद्या-स्थानों में ही नहीं मानी जाती थी। आवश्यकता आविष्कारों की जननी कही गयी है, और भवन (निवास) सम्बन्धी आवश्यकता मानवता एवं मानव-सभ्यता के साथ-साथ सनातन से सर्वत्र रही है। ऋग्वेद में ही वास्तु-सम्बन्धी बहुत सकेत हैं जिनसे तत्कालीन वास्तु-विद्या एवं वास्तु-कला का सुदृढ़ अनुमान किया जा सकता है। यही नहीं, सिन्धु घाटी-सभ्यता में तो वास्तु-कला के विकास की उन्नति के सुदृढ़ निदर्शन प्राप्त हुए हैं। अतः वास्तु-विद्या का मानव-सभ्यता में अत्यन्त आवश्यक ज्ञान सनातन से सर्वत्र चला आ रहा है। जब पुराणों और आगमों की उपासना परम्परा परलुप्त हुई तो शिव-पूजा और विष्णु-पूजा की प्रबल धारा हिमाद्रि-उत्तर से दक्षिण सेतुबन्ध रामेश्वर तक बहने लगी।

शिवभक्ति और विष्णुभक्ति, इन दो धार्मिक प्रगतियों के प्रसार द्वारा प्रतिमा-सापेक्ष इस नवीन पौराणिक धर्म के बृहत् विजृम्भण से देश के कोने-कोने में तीर्थ-स्थानों, शिव-मन्दिरों एवं विष्णुमन्दिरों की स्थापना तथा उनका निर्माण प्रारम्भ हुआ। परिणामतः इस पौराणिक धर्म के प्रचार ने वास्तु-कला को चरम उन्नति पर पहुँचा दिया और इस देश के विशाल भू-भाग पर दक्षिणपथ तथा उत्तरपथ इन दोनों प्राचीन भू-खण्डों में वास्तु-कला के चरमोत्कर्ष के अंतिम एवं प्रोज्ज्वल निदर्शन मिलने लगे। इस प्रकार

भारतीय वास्तु-विद्या तथा वास्तु-कला का आश्रय धर्म रहा है यह तथ्य हृदयंगम हो जाता है।

वैसे तो वास्तु-विद्या और वास्तु-कला दोनों का प्रवाह एक ही स्रोत से निःसृत हुआ है, दोनों का सनातन काल से इस देश में समन्वय रहा है, परन्तु प्रकृत में हम वास्तु-विद्या पर ही विचार करेंगे। भारतीय वास्तु-कला की विशेषता पर केवल थोड़ा-मा दृष्टिपात करना अप्रासंगिक न होगा। भारतीय जीवन सनातन से अध्यात्म भावना से प्रभावित रहा है, भारतीय कला इसका अपवाद नहीं। वास्तु-कला के मर्मज्ञ विद्वान् डा० कुमार स्वामी के शब्दों में “भारत की सभी देने उसके दर्शन से अनुप्राणित है। जहाँ तक भारतीय कला की उद्भावना का सम्बन्ध है, उसमें कलाकार के मानसिक योग एवं प्रारम्भिक धार्मिक सत्कारों का होना अनिवार्य है।” इस कथन से हमारे कथन की सत्यता स्वतः सिद्ध है कि भारतीय धर्म के कलेवर में भारतीय दर्शन की आत्मा का निवास है। बिना आत्मा के शरीर निष्प्राण है। बिना शरीर के आत्मा का अस्तित्व केवल अनुमेय है प्रत्यक्ष नहीं। अतः धर्म और दर्शन का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है। यही कारण है कि भारतीय विचारकों ने जहाँ शब्द-ब्रह्मवाद अथवा रम-ब्रह्मवाद एवं नाद-ब्रह्मवाद की कल्पना की है, वहाँ उन लोगों ने वास्तु में भी वास्तु-ब्रह्मवाद की कल्पना करके भारतीय वास्तु-कला में जीवन-संचार किया है। जड़ में चैतन्य की कल्पना ही तो दर्शन का मर्म है। भारतीय वास्तु-कला की इस मौलिक विशेषता को प्रायः सभी उद्भूत वास्तु-शास्त्रियों ने स्वीकार किया है।

वैसे तो मानव-संस्कृति अविच्छिन्न है। वह सार्वभौमिक, सार्वकालिक भी है। परन्तु स्थान, काल एवं जाति विशेष के ससर्ग में उसमें अपनी विशिष्टता की छापे अवश्य प्रस्फुटित हो जाती है। वास्तु-कला का मानवसम्पत्ता की कहानी में एक महत्त्वपूर्ण स्थान है। प्रायः सभी देशों में यह कला पनपी। अपने-अपने देशों में उन देशों के निवासियों ने जैसा इस कला की साधना में, विकास एवं अम्युदय में योगदान किया वैसा ही स्थान, काल एवं जाति विशेष की विशेषताओं से उसमें अवश्य वैशिष्ट्य उत्पन्न हो गया है। पर्टी ब्राउन के शब्दों में (‘इंडियन आर्किटेक्चर’ पृ० १) “यूनानियों की वास्तु-कला की विशेषता उनकी प्रोज्ज्वल पूर्णता थी। रोमन भवन (निर्माण) अपनी वैज्ञानिक रचना के लिए प्रसिद्ध है। फ्रेंच गोथिक कला में हमें भावुक बुद्धि एवं उद्भावना के दर्शन होते हैं। इटली की सर्वतोमुखी उन्नति (वास्तु-कला जिसमें एक थी) में तत्कालीन वैदुष्य की छाप प्रकट रूप से है। इसी प्रकार भारतीय वास्तु-कला की सर्वप्रमुख विशेषता उसकी अध्यात्म-निष्ठा है। यह प्रकट है कि भारतीय भवन-निर्माण-कला का आधारभूत अध्यवसाय—प्रयोजन भारतीय जनसमाज की धार्मिक चेतना है; अतएव इष्टका में

भारतीय आत्मा का साक्षात्कार करना ही भारतीय वास्तु-कला की सर्वप्रमुख विशेषता कही गयी है ।”

वास्तु-विद्या का जन्म वैदिक काल के ही समकालीन हुम्ना था परन्तु उसका रूप वेदागो के समय में स्थिर हुआ तथा पुराणों और आगमों में उसका विकास हुम्ना । आगे चलकर वास्तु-विद्या के आचार्यों ने उसको एक स्वाधीन शास्त्र के रूप में खड़ा किया और यह शास्त्र शुक्राचार्य के अनुसार ‘विद्या-स्थान’ के पद को भी प्राप्त हो गया ।

परम्परा एवं प्रवर्तक

वैदिक वाङ्मय, पुराण एवं महाकाव्य तथा बृहत्संहिता (ज्योतिष) एवं मानसार आदि शिल्प-शास्त्रीय तथा अन्य विभिन्न प्राचीन ग्रन्थों के परिशीलन में वास्तु-विद्या के अनेक आचार्यों के नामोल्लेख एवं उनके सिद्धान्तों का उल्लेख मिलता है । अतः यह निर्विवाद है कि इस विद्या के मूल प्रवर्तकों का जन्म इस देश में अत्यन्त प्राचीनकाल में हुआ था । भारतीय परम्परा के अनुसार प्रत्येक विद्या का अपना-अपना अलग जन्मदाता है । विभिन्न दर्शनों के सन्स्थापकों एवं प्रवर्तकों को हम जानते हैं । विभिन्न धार्मिक, नीति-सम्बन्धी एवं आर्थिक तथा राजनीतिक परम्पराओं के प्रवर्तकों को भी हम जानते हैं । अतः वास्तु-विद्या के मूलप्रवर्तकों में हमें दो नाम विशेष उल्लेखनीय मिलते हैं । वे हैं विश्वकर्मा तथा मय । विश्वकर्मा की कल्पना देवताओं के स्थपति के रूप में सनातन काल में इस देश में चली आयी है । अतः देवभूमि भारत के इस उत्तरापथ भू-भाग पर विश्वकर्मा का अवतार हुआ—ऐसे बहुत सकेत प्राचीन ग्रन्थों में मिलते हैं । इस भू-भाग से सम्बन्ध रखनेवाली वास्तु-कला तथा उस कला की विद्या के विभिन्न शास्त्रीय ग्रन्थों में विश्वकर्मा को वास्तु-विद्या का प्रथम प्रवर्तक एवं आचार्य माना गया है । श्रियुत तारापद भट्टाचार्य ने भी यह प्रतिपादित किया है कि जहाँ विश्वकर्मा देवताओं का स्थपति था और उसको वसुओं (देवविशेषों) में परिगणित किया गया है, वहाँ विश्वकर्मा नामक एक मनुष्य भी था जो वास्तु विद्या का प्रवर्तक हुम्ना और कालान्तर में स्थापत्य-शास्त्र एवं कला में विश्वकर्मा-स्कूल (परम्परा) का वह जन्मदाता तथा विकासक माना गया (इसके सम्बन्ध में विशेष ज्ञातव्य के लिए श्री तारापद की पुस्तक देखिए) ।

देवी संस्कृति के साथ सनातनकाल से इस देश में आसुरी संस्कृति का समानान्तर रूप में निर्देश किया गया है । यही नहीं, संस्कृति के भौतिक क्षेत्र में असुरों ने देवों की अपेक्षा विशेष उन्नति की थी—यह हमारे पुरातन ग्रन्थों से स्पष्ट है । ये असुर कौन थे ? एतद्देशीय अनार्य जाति के प्रति ब्राह्मण आदि ग्रंथों में जो असुर आदि शब्दों का प्रयोग पाया जाता है उसको विद्वानों ने इस देश के आर्योत्तर निवासियों का बोधक माना है ।

वास्तव में जिसको हम आसुरी सम्यता कहते हैं वह भी इसी देश के मूल निवासियों की सम्यता है। इस सम्यता की वास्तु-कला के आचार्यों का अत्यन्त प्राचीन नाम जो आर्य-ग्रन्थों में मिलता है वह है मय। मय असुर था अतः आसुरी वास्तु-विद्या के मूल प्रवर्तक के रूप में इसे माना गया है और इस प्रकार भारतीय वास्तु-विद्या की यह दूसरी परम्परा मय-स्कूल के नाम से प्रसिद्ध है। यहाँ पर सकेत करना आवश्यक है कि जिस प्रकार भारतीय आर्यसम्यता में आर्योत्तर एतद्देशीय तथा विदेशीय बहुसंख्यक घटक पद-पद पर प्राप्त होते हैं, उसी प्रकार वास्तु-विद्या के सिद्धान्तों में भी कालान्तर में पारस्परिक सम्मिश्रण हुआ। एक परम्परा की विद्या में दूसरी परम्परा के आचार्यों के मनो का सम्मानपूर्वक उल्लेख हुआ और पुनः इस महादेश के एक कोने से दूसरे कोने तक स्थापत्य-कौशल का जो प्रोज्ज्वल रूप देखने को मिलता है उसमें देश-भेद होते हुए भी सम्मिश्रण की इस आधारभूत रेखा के सर्वत्र समान रूप से दर्शन होते हैं। दक्षिण की द्राविड-शैली और उत्तर की नागर-शैली, दोनों शैलियों के अपने-अपने सुन्दर निदर्शन होते हुए भी एक-दूसरे पर पारस्परिक प्रभाव भी कम प्रत्यक्ष नहीं है।

अस्तु, वास्तु-परम्पराओं और प्रवर्तकों संबंधी इस संक्षिप्त उपोद्घात के अनन्तर एक तथ्य की ओर हमें ध्यान देना है कि यद्यपि यहाँ पर दो ही परम्पराओं (दक्षिणी तथा उत्तरी) का सकेत किया गया, फिर भी इस विशाल देश में कालान्तर में विभिन्न महाजनपदों में अपने-अपने क्षेत्रों की विशेषताओं को लेकर और भी बहुत-सी परम्पराएँ पल्लवित हुईं, जिनको शैलियों के नाम से पुकारा जाता है। नागर (उत्तरी) और द्राविड (दक्षिणी) शैली का संकेत हो ही चुका है। इन दो शैलियों के अतिरिक्त तीमरी शैली वेसर के नाम से प्रसिद्ध है। 'समरागण०' में तो नागर, द्राविड, वेसर की त्रयी के स्थान पर नागर, द्राविड, बावाट, भूमिज, लाट (लतिन) आदि बहुसंख्यक वास्तु-शैलियों का विवेचन है। इन शैलियों के सम्बन्ध में हम आगे प्रासाद-वास्तु की समीक्षा में विचार करेंगे। इतना तो निर्विवाद है कि शैलियाँ कितनी ही क्यों न हो प्रधान रूप से भारतीय वास्तु-विद्या की दो ही परम्पराएँ हैं जो ऊपर उत्तरी तथा दक्षिणी परम्परा के नाम से कही गयी हैं।

दक्षिणी परम्परा—इस परम्परा के प्रवर्तक आचार्यों में निम्नलिखित नाम विशेष उल्लेखनीय हैं—

- | | | |
|------------|-----------|------------|
| १. ब्रह्मा | ४. मातंग | ७. अगस्त्य |
| २. त्वष्टा | ५. भृगु | ८. शुक्र |
| ३. मय | ६. काश्यप | ९. पराशर |

१०. भन्नजित्	१२. प्रह्लाद	१४. बृहस्पति
११. नारद	१३. शक्र	१५. मानसार

इन नामों का निर्देश-मात्र अभिलषित है। विशेष ध्यानवीन (इन आचार्यों के मकेत आदि एवं मिद्धान्त आदि पर) श्री तारापद ने अपने ग्रंथ में की है। अतः विस्तारभय से उसकी अवतारणा यहाँ समीचीन नहीं। मत्स्यपुराण एवं बृहत्संहिता में जिन २५ आचार्यों का निर्देश मिलता है उनमें से बहुसंख्यक आचार्य द्वाविड़-परम्परा के प्रवर्तक माने जाते हैं, और कुछ नागर-परम्परा के।

मत्स्यपुराण की निम्न नामतालिका प्रस्तुत है—

१ भृगु	७. नमजित्	१३ शौनक	१६ मनु
२ अत्रि	८ विशालाक्ष	१४ गर्ग	२० पराशर
३ वसिष्ठ	९ पुरन्दर या शक्र	१५ वामुदेव	२१. काश्यप
४ विश्वकर्मा	१० ब्रह्मा	१६ अनिरुद्ध	२२ भरद्वाज
५ मय	११ कुमार	१७ शक्र	२३ अगस्त्य
६ नारद	१२ नदीन (गम्भु)	१८ बृहस्पति	२४ प्रह्लाद
२५. मार्कण्डेय			

प्रथम १६ नाम मत्स्यपुराण में तथा बाद के ३ नाम (२०, २१, २२) बृहत्संहिता में तथा अंतिम तीन अन्य साहित्य मन्दर्भों में उल्लिखित पाये जाते हैं। इनमें बहुतेकों के ग्रंथ भी पाये जाते हैं जिनका हम 'वास्तु वाङ्मय' के स्तम्भ में उल्लेख करेंगे।

उत्तरी परम्परा—आर्य वास्तु-परम्परा के प्रथम आचार्य विश्वकर्मा ने यह विद्या स्वयं पितामह ब्रह्मा में प्राप्त की (दे० पीछे का अध्याय)। विश्वकर्मा देवों के स्वपति थे। उनकी गणना वसुओं में है। परन्तु कालान्तर में देश के विभिन्न कुशल एवं प्रसिद्ध स्वपतियों ने अपने नाम भी विश्वकर्मा के नाम से प्रचलित कर दिये। अतएव जहाँ देवों की वास्तु-विद्या के प्रथम प्रतिष्ठापक विश्वकर्मा हैं, वहाँ कालान्तर में इस देश में अन्य कई विश्वकर्मा हुए जिन्होंने स्थापत्य-कौशल की परम्परा में योग दिया तथा स्थापत्य-शास्त्र पर ग्रंथ निर्मित किये। प्राप्त 'विश्वकर्म-प्रकाश' में विश्वकर्मा उत्तरापथ की वास्तु-परम्परा का प्रथम आचार्य न माना जाकर चौथा या पाँचवाँ या इससे भी अर्वाचीन माना गया है—शम्भु का शिष्य गर्ग, गर्ग का शिष्य पराशर, पराशर का शिष्य बृहद्रथ तथा बृहद्रथ का शिष्य विश्वकर्मा और विश्वकर्मा के शिष्य वामुदेव ने यह ग्रंथ सकलित किया—ऐसा इसमें निर्दिष्ट है। अतः देव-स्वपति विश्वकर्मा के अतिरिक्त कम-से-कम दो विश्वकर्मा और हुए जो वास्तु-विद्या के आचार्य के रूप में प्रख्यात तथा ग्रंथ लेखक थे। उनमें एक है उत्तरापथ का और दूसरा है दक्षिणापथ का। 'विश्व

प्रकाश' उत्तरापथ की वास्तु-विद्या का वर्णन करता है तथा 'विश्वकर्मीय शिल्प' दक्षिणापथ की वास्तु-विद्या का वर्णन करता है, लोगों ने ऐसे अनुमान लगाये हैं। अस्तु, उत्तरी परम्परा (नागर-शैली) के प्रवर्तक आचार्यों में निम्नलिखित नाम विशेष उल्लेखनीय हैं —

१. शम्भु	३. अत्रि	५. पराशर	७. विश्वकर्मा
२. गर्ग	४. वसिष्ठ	६. बृहद्रथ	८. वासुदेव

इन नामों की सूचक सामग्री का यहाँ पर उल्लेख नहीं किया गया, क्योंकि यह इस ग्रंथ का प्रतिपाद्य विषय नहीं है। स्वल्प में निर्देश मात्र ही यहाँ पर संगत है।)

वास्तु-वाङ्मय

दोनों परम्पराओं के प्रवर्तक आचार्यों के ग्रंथों एवं सिद्धान्तों के उल्लेख के पूर्व एक ज्ञातव्य तथ्य यह है कि वास्तु-शास्त्र के सिद्धान्तों का प्रतिपादन करने वाला भारतीय साहित्य मुख्यतया दो प्रकार का है, डा० आचार्य के शब्दों में आर्कीटेक्चरल वर्क्स अर्थात् वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ तथा नान-आर्कीटेक्चरल वर्क्स अर्थात् अ-वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ। पहली कोटि में उन ग्रन्थों का समावेश होता है जिनमें अविकल रूप से वास्तु-शास्त्र पर विवेचन किया गया है और दूसरी कोटि के वे ग्रन्थ हैं जो मुख्यतया या तो धार्मिक ग्रंथ हैं, जैसे वेद, वेदांग (कल्प तथा ज्योतिष), पुराण, आगम तथा धार्मिक सम्कार-पद्धतियों, पूजा-पद्धतियों, प्रतिष्ठा-पद्धतियों के ग्रन्थ या कुछ नीति-विषयक ग्रन्थ, जैसे शुक्रनीति और कौटिल्य का अर्थशास्त्र आदि। अतः परम्परानुरूप इन दोनों प्रकार के वास्तु-ग्रन्थों का संक्षेप में समुल्लेख किया जाता है।

दक्षिणी परम्परा के वास्तु-ग्रन्थ

(क) अ-वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ—

१. शैवागम	३. अत्रि-संहिता	५. तन्त्र ग्रन्थ (दीप्त-तन्त्र आदि)
२. वैष्णव पंचरात्र	४. वैखानसागम	६. तन्त्र समुच्चय

७. ईशान शिवगुरुदेवपद्धति

इनमें आगम-साहित्य अति विशाल है। इसमें वास्तु-विद्या का विवेचन बड़ा ही उत्कृष्ट है। दक्षिणापथ के ये "पुराण तुल्य ग्रन्थ" प्रचलित पुराणों की अपेक्षा अधिक विस्तृत एवं पृथुल हैं। आगमों की संख्या पुराणों की संख्या से डेढ़ गुनी है। पुराण १८ हैं आगम २८। आगमों में कामिकागम, सुप्रभेदागम, कर्णागम, वैखानसागम आदि विशेष प्रसिद्ध हैं। डा० आचार्य के मत में (हि० आ० ई० ए०) कुछ आगमों का वास्तु-विद्या-प्रवचन बड़ा ही वैज्ञानिक एवं पारिभाषिक है, जैसा पुराणों में भी नहीं

मिलता। किन्हीं-किन्हीं आगमों में वास्तु-विद्या का विवेचन इतना विशाल है कि उनको वास्तु-शास्त्रीय ग्रंथ कहें तो अत्युक्ति न होगी। कामिकागम के ७५ पटलों में से ६० पटलो में वास्तु-विद्या का वर्णन है और इसका विवेचन भी अत्यन्त प्रौढ़ है।

(ख) वास्तु-शास्त्रीय ग्रंथ—

- | | | |
|----------------------|------------------------------|-----------------|
| १. विश्वकर्माय शिल्प | ४. काश्यप-शिल्प (अंशुमद्भेद) | ५. शिल्प-संग्रह |
| २. मयमत | ५. अगस्त्य-सकलाधिकार | ८. शिल्प-रत्न |
| ३. मानसार | ६. सनत्कुमार-वास्तुशास्त्र | ९. चित्र-लक्षण |

इन वास्तु-शास्त्रीय ग्रंथों में मानसार का स्थान विशेष महत्त्वपूर्ण है। इस ग्रंथ को दक्षिणी परम्परा का प्रामाणिक ग्रंथ कहा जा सकता है।

डा० प्रमत्तकुमार आचार्य ने 'मानसार' पर अति गम्भीर एवं अभिनव अनुसन्धान किया है। आचार्य महोदय को वास्तव में आधुनिक वास्तु-विद्या के अनुसन्धान एवं गवेषणा करने वालों में प्रथम स्थान प्राप्त है। यद्यपि इस दिशा में रामराज (दे० 'एमे आन हिन्दू आर्कीटेक्चर') ने सर्वप्रथम कदम उठाया था।

मानसार में ७० अध्याय हैं, जिनमें गृह-निर्माण, पुरनिवेश, राजप्रासाद तथा मन्दिर-निर्माण आदि वास्तु-कला के विभिन्न सिद्धान्तों (कैनन्स) के अतिरिक्त मूर्ति-निर्माण-कला तथा 'भूषण-विधान' पर भी विवेचन किया गया है। मानसार की वास्तु-विद्या पर आगे के स्तम्भ (वास्तु-सिद्धान्त) में संक्षिप्त प्रकाश डाला जायगा।

उत्तरी परम्परा के वास्तु-ग्रन्थ

(क) अ-वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ—

- | | |
|--|--|
| १. पुराण (मत्स्य, अग्नि, भविष्य आदि) | ४. हयशीर्ष-पंचरात्र |
| | ५. विष्णुधर्मोत्तर पुराण (चित्रकला का प्रामाणिक ग्रंथ) |
| २. बृहत्संहिता (ज्योतिष ग्रन्थ, परन्तु वास्तु-सिद्धान्तों का मार्मिक विवेचक) | ६. प्रतिष्ठा-ग्रन्थ (हेमाद्रि तथा रघुनन्दन आदि के) |
| ३. तन्त्र (किरणतन्त्र आदि) | |

७ हरिभक्तिविलास

(ख) वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ—

- | | | |
|---------------------|-------------------|----------------------|
| १. विश्वकर्माप्रकाश | ३. अपराजितपृच्छा | ५. वास्तु-रत्नावली |
| २. समरांगण-सूत्रधार | ४. सूत्रधार-मण्डन | ६. वास्तु-प्रदीप आदि |

पुराण—पुराणों की वास्तु-विद्या आगमों की वास्तु-विद्या के समान ही महत्त्वपूर्ण है। पुराणों में मत्स्य और अग्नि में वास्तु-विद्या का विशेष वर्णन मिलता है। गरुड, नारद, ब्रह्माण्ड, भविष्य, लिंग, वायु तथा स्कन्द पुराणों में भी वास्तु-विद्या के सिद्धान्तों का निरूपण हुआ है।

तन्त्र—तांत्रिक परम्परा भी पुराणों एवं आगमों की परम्पराओं के समान ही अति प्राचीन है। हयशीर्ष-पंचरात्र में वास्तु-विद्या का प्रौढ विवेचन मिलता है, इसमें अग्निपुराण में प्रतिपादित वास्तु-विद्या का प्रवचन हयग्रीव के मुख से किया गया है। अग्निपुराण एवं हयशीर्ष-पंचरात्र की वास्तु-विद्या की समानता को देखकर श्रीयुक्त तारापद भट्टाचार्य ने (पृ० १३८-९) यह निष्कर्ष निकाला है कि अग्निपुराण तथा इस पंचरात्र का एक ही स्रोत है, जहाँ से वास्तु-विद्या के सिद्धान्तों को लेकर इन दोनों में उनका संकलन किया गया है। अग्निपुराण में तांत्रिक वास्तु-परम्परा के निर्देश में (दे० अग्नि, ३६वाँ अध्याय) पंचरात्र या सप्तरात्र के जिन पचविंशति ग्रन्थों का उल्लेख है वे निम्न प्रकार से द्रष्टव्य हैं—

१ हयशीर्ष	तन्त्र	६ सप्रश्न	तन्त्र	१७ कापिल	तन्त्र
२. त्रैलोक्य-मोहन	„	१०. शाण्डिल्य	„	१८. तार्क्ष्य	„
३ ब्रम्हव	„	११ वैश्वक	„	१९. नारायणिक	„
४ पाण्डुर	„	१२ सात्य	„	२० आत्रेय	„
५ ब्राह्मद	„	१३. सौनक	„	२१. आनन्द	„
६ गार्ग्य	„	१४. वासिष्ठ	„	२२. नारसिंह	„
७. गालव	„	१५ ज्ञानसागर	„	२३. आरुण	„
८ नारदीय	„	१६ स्वायम्भुव	„	२४. बौधायन	„

२५ आर्ष तन्त्र

इस नामतालिका के परिशीलन से वास्तु-विद्या के विचारक विद्वानों को यह समझने में देर न लगेगी कि इनमें से बहुत-सी तन्त्र-ग्रन्थ-संज्ञाओं में वास्तु-विद्या के प्राचीन आचार्यों की नामावली का निर्देश है, जैसे हयशीर्ष, ब्राह्मद, गर्ग, नारद, विश्वक (मानसार एवं गिल्परत्न के विश्वसार, विश्वबोध, विश्वकाश्यप), सौनक, वसिष्ठ, कपिल तथा अत्रि। इनमें हयशीर्ष तथा गर्ग उत्तरी परम्परा अर्थात् नागर स्कूल के आचार्य हैं और शेष द्राविड परम्परा के। इससे यह तथ्य निकलता है कि वास्तु-विद्या की तांत्रिक परम्परा द्राविड़ शैली तथा नागर शैली दोनों का समिश्रण है।

वास्तु-सिद्धान्त

वास्तु-परम्पराओं एवं उनके प्रवर्तकों के साथ-साथ वास्तु-वाङ्मय के प्रधान ग्रन्थों के निर्देश के उपरान्त यह अध्याय अधूरा ही रह जाता है, यदि हम इन ग्रन्थों में प्रतिपादित प्रमुख विषयों का स्वल्प में वर्णन न करें। परन्तु वास्तुविद्या और वास्तु-कला भारतीयता-विज्ञान (इन्डोलोजी) का एक अत्यन्त पारिभाषिक (टेक्निकल) विषय है। अतः यहाँ पर उन सिद्धान्तों की न तो व्याख्या करने का अवसर है और न

स्थान। आगे के प्रकरणों में वास्तु-विद्या के सिद्धान्तों के समुद्घाटन के अवसर पर इस विधा में अवश्य प्रयत्न होगा। वास्तु-विद्या के इन विभिन्न कोटिक ग्रंथों में प्रायः सर्वत्र बड़े ही विस्तार से वास्तु-विवरण पाये जाते हैं। अतः सुविधा एवं स्थानाभाव की दृष्टि से इन विभिन्न परम्पराओं (पुराण, आगम, तन्त्र, शिल्प-शास्त्र तथा अन्यान्य ग्रन्थों) में प्रतिपादित प्रमुख सिद्धान्तों का एकमात्र संकेत ही संभव है।

वैदिक वास्तु-विद्या—सर्वप्रथम वैदिक-कालीन वास्तु का दर्शन करना चाहिए। ऋग्वेद-कालीन वास्तु-कला का आभास वैदिक मन्त्रों से प्राप्त होता है। ऋग्वेद में 'त्रिधातु शरणम्'—त्रिभौमिक प्रासाद की इच्छा बसिष्ठजी करते हैं। 'सहस्र द्वार', 'सहस्र स्तम्भों' के प्रशालों का तो बहुत बार संकेत है, पुर एवं भवन के विन्यास की परिष्कृत रूपरेखा पर भी बहुत संकेत है। उस समय वास्तु-विद्या के सिद्धान्तों का भी प्रचार था, जिसे प्रायः लोग नहीं मानते हैं। ऋग्वेद-काल में गृह-निर्माण के अवसर पर जो प्रतिष्ठा-संस्कार या समारोह मन्त्रपाठ के साथ किया जाता था, वह सब आज भी होता है। अतः आगे के प्रत्येक वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में जिस वास्तु-पूजा को वास्तु-निर्माण का आवश्यक अंग माना गया है वह ऋग्वेद-काल में होती थी ऐसा ऋग्वेद के मन्त्रों को देखने से पता लगता है। ऋग्वेद की असुर-सम्बन्धित सामग्री के परिशीलन में नग्नजित् तथा त्वष्टा (जो आगे चलकर द्राविड वास्तु-विद्या के आचार्य माने गये) आदि आचार्यों के संकेत भी मिलते हैं। संक्षेप में वास्तु-पूजा, वास्तु-भूमिचयन, स्तम्भपूजा, द्वार-पूजा आदि वास्तु-विद्या के प्रारम्भिक सिद्धान्त ऋग्वेद-काल में प्रचलित थे, जिससे तत्कालीन वास्तु-विद्या का अस्तित्व सिद्ध है। अथर्ववेद में तो वास्तु-विद्या एवं कला का और अधिक विकास पाया जाता है। गृह-निर्माण के सम्बन्ध में अथर्ववेद की सामग्री द्रष्टव्य है। उस के शाला-मूक्त में 'द्विपक्षा', 'चतुष्पक्षा', 'षट्पक्षा', 'अष्टपक्षा' तथा 'दशपक्षा' शालाओं का वर्णन है (६, ३, २१) और ये कक्षा-भवन आगे के शाल-भवनो के ही सदृश हैं। इसके अतिरिक्त और बहुत से वास्तु-विवरण इस वेद में मिलते हैं।

ब्राह्मण ग्रन्थों की वास्तु-विद्या—ब्राह्मणों में वास्तु-विद्या के बहुत संकेत मिलते हैं। 'शिल्प' शब्द की उत्पत्ति एवं उसका प्रयोग प्रस्तर-कला (मूर्तिकला) तथा संगीत-कला के लिए किया गया है। ऋग्वेद-कालीन द्राविड वास्तु-विद्या के आचार्य नग्नजित् का उल्लेख ऊपर किया गया है और वह शतपथ ब्राह्मण (८. १. ४. १०) द्वारा पुष्ट होता है जहाँ पर राजन्य नग्नजित् के वास्तु-सिद्धान्तों का खण्डन मिलता है। साथ ही उसे नारद का शिष्य बताया गया है। नारद आगे द्राविड वास्तु-विद्या के आचार्य माने गये हैं। श० ब्रा० में एक और महत्त्वपूर्ण उल्लेख है जिसमें श्मशान-विरचन सम्बन्धी आर्य एवं अनार्य परम्पराओं पर संकेत है।

सूत्रकालीन वास्तु-विद्या—वास्तु-विद्या के प्रारम्भिक स्वरूप का विकास सूत्र-काल से प्रारम्भ होता है—यह पहले ही कहा जा चुका है। इस काल में भारतीय वास्तु-विद्या का स्वरूप प्रायः स्थिर हो चला था। गृह्यसूत्रों को देखने से यह निष्कर्ष पुष्ट होता है। वास्तु-कर्म, वास्तु-मंगल, वास्तु-होम, वास्तु-परीक्षा, भूमि-चयन (रूप, रस, गन्ध, स्पर्श भेद से), द्वार एवं स्तम्भ-नियम, वृक्षारोपण, दारु-आहरण, पद-विन्यास, वास्तु-विद्या तथा ज्योतिष, वास्तु-काल आदि वास्तु-विद्या के सिद्धान्त आश्वलायन, गोभिल, खादिर, शाखायन, पारस्कर तथा हिरण्यकेशी गृह्य-सूत्रों में पद-पद पर प्रचुर परिमाण में प्राप्त होते हैं। शुल्ब-सूत्रों का (जो कल्प-सूत्रों में परिगणित हैं) वेदी-निर्माण बड़ा ही पारिभाषिक, वैज्ञानिक एवं रोचक है। बड़े-बड़े यज्ञों में आवश्यक वेदियों की निर्माण-व्यवस्था में बड़ा ही समय एवं साधनी अपेक्षित होती थी। वेदी-निर्माण के ये वास्तु-शास्त्रीय सिद्धान्त आगे प्रासाद-निर्माण के आधारभूत सिद्धान्त हुए।

महाकाव्य कालीन वास्तु-विद्या—सूत्र-साहित्य के इस सस्कृत एवं कर्मकाण्ड-पथ से आगे अब रामायण एवं महाभारत के कानन में विचरण करना है जहाँ वास्तु-विद्या के सिद्धान्तों के सारभ-सम्पन्न पुष्पों एवं फलों का आस्वादन करके तत्कालीन वास्तु-विद्या के प्रोज्ज्वल रूप का अनुभव किया जा सकता है। उत्तरापथ तथा दक्षिणापथ की वास्तुविद्या-के प्रवर्तन में विश्वकर्मा और मय के निर्देश तो इनमें मिलते ही हैं, साथ ही गृह्य-सूत्रों में प्रतिपादित वास्तु-विद्या के भी दर्शन होते हैं। विशेष उल्लेखनीय बात यह है कि इनमें वास्तु-विद्या एवं कला के वैज्ञानिक पक्ष का पूर्ण आभास भी प्राप्त होता है। रामायण में स्थपतियों के भेद, गृह-प्रभेद (प्रासाद, सौध, विमान, हर्म्य, सभा आदि), भूमि-वर्गीकरण का उल्लेख है; गृह-वर्ग, जैसे 'पद्म', 'स्वस्तिक', 'वर्धमान' तथा 'नन्दावर्त' विमान, राजवेश्म, सभा आदि के जो वर्णन आगे के शिल्प-शास्त्रों में प्रतिपादित हैं उनके भी दर्शन इनमें होते हैं। 'पुर-निवेश' की रूपरेखा जो आगे विकसित हुई है, उसके बहुत से संकेत यहाँ द्रष्टव्य हैं। रामायण का अयोध्या वर्णन इस तथ्य का साक्षी है। द्वार आदि की परम्परा के विकसित बीज भी यहाँ मिलते हैं। इन सब संकेतों से महाकाव्य-कालीन उन्नत वास्तु-विद्या के विषय में दो राये नहीं हो सकतीं।

बौद्ध-कालीन वास्तु-विद्या—पालि जातको के परिशीलन से बौद्ध-कालीन वास्तु-विद्या की बड़ी सुन्दर झाँकी देखने को मिलती है। बौद्ध-साहित्य में वास्तु-विद्या एवं कला के बहुल निर्देश यत्र-तत्र इतने अधिक हैं कि मालूम पड़ता है ये ग्रन्थ वास्तु-विद्या का ही प्रवचन कर रहे हैं। स्वयं बुद्ध भगवान् के उपदेशों में वास्तु-विद्या के प्रवचन प्राप्त होते हैं, जैसा कि पालि-पिटकों से प्रतीत होता है। 'चुल्ल बग्ग', 'विनयपिटक', 'महाबग्ग' आदि पालि ग्रन्थों के परिशीलन से इस कथन की सत्यता प्रमाणित हो

सकती है। तारापद भट्टाचार्य (पत्र० ११६) ने इस सम्बन्ध में लिखा है कि वौद्ध-कालीन भारत में वास्तु-विद्या के सिद्धान्तों का पर्याप्त विकास हो चुका था। वास्तु-निर्माण सम्बन्धी मार्गलिक विधान (प्रासादमंगलम्-जातको में), दारु-चयन, भूमिचयन आदि सिद्धान्तों के निर्देश मिलते हैं, परन्तु विशेषता यह है कि वास्तु-कला-निदर्शक वैज्ञानिक कीर्णन के सम्बन्ध में भी कम निर्देश नहीं हैं। भवनो के वर्गीकरण—प्रासाद, हर्म्य, गुहा, विहार, मण्डप, उध्यायोग के रूप में तथा प्रामादो की भूमियों के विषय में भी उल्लेख मिलने हैं। साथ ही आगे के वास्तु-ग्रन्थों के कला-पक्ष के अन्य सिद्धान्तों का स्थिरीकरण भी देखने को मिलता है (दे० तारापद, पत्र० ११६-२०)। इस प्रकार महात्मा बुद्ध के समय वास्तु-विद्या पूर्ण विकास को प्राप्त हो चुकी थी।

अर्थशास्त्र की वास्तु-विद्या—पुराण, आगम, तन्त्र एवं शिल्पशास्त्र की वास्तु-विद्या के सिद्धान्तों का हम आगे उल्लेख करेंगे। ईसा-पूर्वकालीन कौटिल्य के अर्थशास्त्र की वास्तु-विद्या पर थोड़ा-सा मकेत यहाँ आवश्यक है। इससे ईसा की प्रथम शताब्दी के पूर्व की वास्तु-विद्या के माघाग्न सिद्धान्तों के उद्घाटन में सहायता मिल सकेगी। इसमें वास्तु विद्या के सिद्धान्तों का सुन्दर विकास प्राप्त होना है। कौटिलीय अर्थशास्त्र के वास्तु-विद्या-बोधक सूत्रों में स्पष्ट है कि यह ग्रन्थ परम्परागत वास्तु-विद्या को सूत्र-रूप में संक्षिप्त करने हुए राजनीति के ग्रन्थ में विषयानुपग से उद्धृत कर इस तथ्य की ओर संकेत करता है कि उस काल में वास्तु-विद्या के अनेक मौलिक ग्रन्थ थे। अन्यथा 'वास्तु-हृदय', 'नवभाग', 'वास्तु-देवता', 'काष्ठक' आदि शब्द कैसे समझे जा सकते थे। अर्थशास्त्र में विभिन्न प्रकार के भवन-द्वारों की देव-नामावली, जैसे ऐन्द्र, वारुण, याम्य आदि तथा पारिभाषिक शब्द, यथा कपिशौर्य, दन्द्रकोप, हस्तिनख, कपाटयोग, सन्धि, बीज, गोपुर, तोरण, प्रतोली, विष्कम्भ, आयाम, उच्छ्राय, अस्त्रि आदि से तत्कालीन वास्तु-विद्या की प्रचुर सामग्री की मना प्राप्त होती है।

मक्षेप में ईसा पूर्व वास्तु-विद्या की रूपरेखा का निम्न प्रकार से स्थिरीकरण किया जा सकता है—

- | | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| १. वास्तु-पुष्प-विकल्पन | ८. वास्तु-फल |
| २. भूमिचयन एवं भूपरीक्षण | ९. स्थपति |
| ३. द्वार-संस्थान | १०. पाषाणकला तथा मूर्ति-निर्माण-कला |
| ४. वृक्षारोपण | ११. शाल-भवन |
| ५. दारु-आहरण | १२. शकुस्थापन |
| ६. वास्तु-पद (पद-विन्यास) | १३. हस्त के विभिन्न माप |
| ७. वास्तु-विद्या तथा ज्योतिष | १४. स्तम्भादि-माप-व्यवस्था |

१५. गृह-द्रव्य (पाषाण, इष्टका आदि)

१७. प्रासाद-रचना

१६. भवन-भूषा

१८. वास्तु-विद्या की परम्पराएँ
(शैलियाँ आदि)

ईसापूर्वीय भारतीय वास्तु-विद्या की इस रूप-रेखा के निर्देशोपरान्त अब कालानुरूप विवेचन की अपेक्षा ग्रन्थानुरूप विवेचन विशेष समीचीन होगा ।

बृहत्संहिता—इस ग्रन्थरत्न में वास्तु-विद्या पर बड़ा ही सुन्दर एवं वैज्ञानिक विवेचन है । बराहमिहिर इसके लेखक हैं, जोकि महाराज विक्रमादित्य के नवरत्नों में एक थे—ऐसी पुरानी परम्परा है । इस ग्रन्थ में यद्यपि वास्तु-विद्या पर केवल थोड़े ही अध्याय मिलते हैं परन्तु उनके अन्तर्गत विवेचन बड़ा ही मार्मिक है । ५३वें अध्याय (वास्तु-विद्या) में प्रारम्भिक प्रवचनों—वास्तु-चयन, भूमि-परीक्षा, वृक्षारोपण, दारु-आहरण, पद-विन्यास आदि का विवेचन मिलता है । 'प्रासाद-लक्षण' (५६) में बीस प्रकार के प्रासादों का वर्णन है, जो मत्स्यपुराण से मिलता-जुलता है, साथ ही वास्तुकला सम्बन्धी इसके वैज्ञानिक विवरण विशेष उल्लेख्य हैं । मन्दिर की भूमि, द्वार, गर्भ-द्वार, चित्रण, प्रतिमा-माप, पीठ-माप, भूमिका-उच्छ्रय आदि पर सुन्दर प्रकाश डाला गया है । 'वज्रलेप-लक्षण' (५७) में सीमेट के निर्माण तथा अन्य भवन-द्रव्यों पर विवेचन है । इसी प्रकार 'शयनासन-लक्षण' (७६) में भवन-उपस्कर (फर्नीचर), आसन, शय्या, पर्यंक आदि का विवेचन किया गया है । 'प्रतिमा-लक्षण' (५८) में पाषाणकला पर विवेचन है । बृहत्संहिता की एक विशेषता यह है कि इस ग्रन्थ में लगभग वास्तु-विद्या के मात आचार्यों; गर्ग, मनु, वसिष्ठ, पराशर, विश्वकर्मा, तन्मजित् तथा मय के मतों का उल्लेख मिलता है ।

मत्स्यपुराण—पुराणों में, विशेष कर जिन-जिन महापुराणों में वास्तु-विद्या के विवरण मिलते हैं उनका हम पहले ही सकेत कर चुके हैं । यहाँ पर सर्वप्रथम हम मत्स्य को लेते हैं । इस पुराण में वास्तु-विद्या पर लगभग आठ अध्याय हैं । २५२वें अध्याय में वास्तु-विद्या के प्रसिद्ध अठारह आचार्यों पर प्रकाश डाला गया है । स्तम्भमान-विनिर्णय नामक २५५वें अध्याय में स्तम्भों का विवेचन किया गया है । मत्स्य के अनुसार भवन-निर्माण का प्रारम्भ स्तम्भ-रचना से होना चाहिए । स्तम्भ भवन की सम्पूर्ण योजना एवं रचना का आधार है । स्तम्भों को पाँच वर्गों में रखा गया है—रुचक, वज्र, द्विवज्र, प्रलीनक तथा वृत्त । इस वर्गीकरण का आधार वास्तु-सौंदर्य एवं उपयोगिता है । नवताल-लक्षण (२५८), पीठिका-लक्षण (२६२), निग-लक्षण (२६३) अध्यायों में प्रस्तर-कला तथा मूर्ति-निर्माण का विवेचन है । प्रासाद-वर्णन (२६६), मण्डप-लक्षण (२७०) अध्यायों में प्रासाद-वास्तु के विवरण मिलते हैं जो यहाँ आगे प्रासाद-पटल में द्रष्टव्य हैं ।

स्कन्दपुराण—इस पुराण के माहेश्वर-खण्ड (द्वितीय भाग) तथा वैष्णवखण्ड (द्वितीय भाग) में वास्तु-विद्या के वर्णन प्राप्त होते हैं। डा० आचार्य ने माना है कि मत्स्य के अनन्तर स्कन्द अधिक प्राचीन है। महानगर-स्थापन, स्वर्णशाला, रथनिर्माण, स्थपति-निर्देश, विवाह-मण्डप, चित्र-कर्म आदि के जो विवरण मिलते हैं, उनसे वास्तु-विद्या के व्यापक विस्तार पर प्रकाश पड़ता है। वास्तु-कर्म, शिल्प-कर्म का पर्याय हो गया है, अन्यथा रथ-निर्माण आदि तक्षक-कला से सम्बन्धित कर्म वास्तु-कला (भवन-निर्माण-कला) में कैसे समिलित होते। प्राचीन परम्परा में वास्तु-कला एवं पाषाण-कला (मूर्ति-निर्माण-कला) का घनिष्ठ सम्बन्ध है परन्तु चित्रकला के साथ इसका सम्बन्ध यही पर सर्वप्रथम देखने को मिलता है।

गरुडपुराण—इस पुराण की वास्तु-विद्या के चार अध्यायों में दो अध्याय (४६, ४७) सभी प्रकार के भवनों (मानव एवं दैव) तथा दुर्ग-निवेश एवं पुर-निवेश का सुन्दर विवेचन करते हैं। गरुडपुराण की अपनी विशेषता है पुर-निवेश तथा उद्यान-भवन (गार्डन मिटीज)। साथ ही परम्परा के अनुरूप प्रामाद एवं प्रतिमा (४५ तथा ४८) पर भी सुन्दर विवेचन है।

अग्निपुराण—इस पुराण में वास्तु विद्या का बड़ा ही विस्तृत विवेचन है, जैसा कि अन्य पुराणों में अप्राप्त है। इस में वास्तु विद्या पर सोलह (४२, ४३, ४४, ४५, ४६, ४७, ५०, ५१, ५२, ५३, ५४, ५५, ६०, ६२, १०४ तथा १०६) अध्यायों में प्रायः सभी अंगों पर प्रकाश डाला गया है। इस पुराण में पाषाणकला (मूर्ति-निर्माण) की प्रधानता है। वास्तु-कला पर केवल तीन तथा मूर्ति-निर्माण पर तेरह अध्याय हैं। डा० आचार्य के मत में अग्निपुराण का पुर-निवेश (अध्याय १०६) वास्तु-शास्त्रीय एक विशिष्ट देन है। इसी प्रकार में अन्य पुराणों में भी वास्तु विद्या की प्रचुर सामग्री भरी हुई है जिसका स्थानाभाव से विशेष विवरण नहीं दिया जा सकता। संक्षेपतः पुराणों की वास्तु-विद्या की निम्न रूपरेखा अंकित है जो पूर्ण विकसित कही जा सकती है—

१. वास्तु-विद्या के आचार्य	६ ताल-मान
२. वास्तु-शीलियाँ	१०. प्रतिमा-लक्षण
३. भवन-निवेश	११. दशावतार
४. पुर-निवेश	१२. लिंग
५. दुर्ग-निवेश	१३. पीठिका
६. प्रसाद-सन्निवेश	१४. सभा
७. स्तम्भ-मान	१५. मण्डप
८. भवन-द्रव्य-दार्वाहरण	१६. उद्यान-भवन

१७. वापी-निर्माण

१६. शैल-मन्दिर

१८. कूप निर्माण

२०. चित्रकला

आगम वास्तु-विद्या—आगमो के सम्बन्ध से पूर्व ही निर्देश किया जा चुका है । अतः आगमो का एक प्रतिनिधि ग्रन्थ लेकर एवं उसके अध्यायो का निर्देश मात्र करने से ही उनकी वास्तु-विद्या का अनुमान लगाया जा सकता है । कामिकागम आगमवास्तु-विद्या का प्रतिनिधि ग्रन्थ माना जा सकता है । उसमें वास्तु-विद्या पर ५८ पटलों की निम्न विषय-तालिका द्रष्टव्य है—

विषय	पटल	विषय	पटल
१. भूपरीक्षा-विधि	११	२५. द्विशाल-लक्षण-विधि	३७
२. प्रवेशकाल-विधि	१२	२६. चतुश्शाल-लक्षण-विधि	३८
३. भूपरिग्रह-विधि	१३	२७. वर्धमानशाला-लक्षण	४०
४. भूकर्षण-विधि	१४	२८. स्वस्तिक-विधि	४१
५. शकुस्थापन-विधि	१५	२९. नन्दावर्त-विधि	४२
६. मानोपकरण-विधि	१६	३०. पक्षिशालादि-विधि	४३
७. पाद-विन्यास	१७	३१. हस्तिशाला-विधि	४४
८. सूत्र-निर्माण	१८	३२. मालिकालक्षण-विधि	४५
९. वास्तुदेवकाल	१९	३३. लागलमालिका-विधि	४६
१०. ग्रामादि-लक्षण	२०	३४. मौलिकमालिका-विधि	४७
११. विस्तारायाम-लक्षण	२१	३५. पद्ममालिका-विधि	४८
१२. आयादि-लक्षण	२२	३६. नागरादि-विभेद	४९
१३. दण्डकविधि	२४	३७. भूमिलम्ब-विधि	५०
१४. वीथी-द्वारादि-मान	२५	३८. आद्येष्टका-विधि	५१
१५. ग्रामादि-देवता-स्थापन	२६	३९. उपपीठ-विधि	५२
१६. ग्रामादि-विन्यास	२८	४०. पादमान-विधि	५३
१७. ब्रह्मदेव-पदानि	२९	४१. प्रस्तार-विधि	५४
१८. ग्रामादि-अगस्थान-निर्माण	३०	४२. ग्रामादभूषण-विधि	५५
१९. गर्भन्यास	३१	४३. कण्टलक्षण-विधि	५६
२०. बालस्थापन-विधि	३२	४४. शिखर-लक्षण-विधि	५७
२१. ग्राम-गृह-विन्यास	३३	४५. स्तूपिकालक्षण-विधि	५८
२२. वास्तु-शास्त्र-विधि	३४	४६. नानादिस्थापन-विधि	५९
२३. शाला-लक्षण-विधि	३५	४७. एक-भूम्यादि-विधि	६०
२४. विशेष-लक्षण-विधि	३६	४८. मूर्धनि-स्थापन-विधि	६१

४६. लिंगलक्षण-विधि	६२	५४. प्रतिमा-प्रतिष्ठापन-विधि	६८
५०. अकुरारपण-विधि	६३	५५. विमान-स्थापन-विधि	६९
५१. लिंग-प्रतिष्ठा-विधि	६४	५६. मण्डप-स्थापन-विधि	७०
५२. प्रतिमा-लक्षण-विधि	६५	५७. प्राकार-लक्षण-विधि	७१
५३. देवता-स्थापन-विधि	६७	५८. परिवार-स्थापन-विधि	७२

कामिकागम के अतिरिक्त कर्णागम, मुप्रभेदागम, वैखानसागम आदि ग्रन्थों में भी वास्तु विद्या का प्रौढ प्रतिपादन प्राप्त होता है। कर्णागम का तालमान बड़ा ही वैज्ञानिक एवं पारिभाषिक विवेचन युक्त है। इसमें वास्तु विद्या के लगभग चालीस अध्याय हैं। मुप्रभेदागम की विशेषता सक्षेप-प्रियता है जो बराहमिहिर की बृहत्संहिता के समान सक्षेप में सभी विषयों पर वर्णन करता है। इसमें केवल १५ अध्याय हैं परन्तु विवेचन प्रौढ एवं मौलिक है। 'प्रामाद-पटल' में मुप्रभेदागम की विशेष चर्चा द्रष्टव्य है। आगमों की वास्तु-विद्या की रूपरेखा का अलग में अंकन करने की आवश्यकता नहीं। कामिकागम के अगाध वास्तु-सागर की गहराई में प्रायः सभी वास्तु-रत्न प्राप्त हो सकते हैं। उपर्युक्त तालिका से ही विषय वर्गीकरण स्पष्ट है। आगमोक्त वास्तु-विद्या की समीक्षा में यह कहा जा सकता है कि पुराणों की अपेक्षा आगमों का विवेचन न केवल अधिक वैज्ञानिक एवं पारिभाषिक ही है बल्कि सागोपाग भी है। सम्भवतः ही कोई ऐसा विषय हो जिसकी चर्चा इनमें न हुई हो। इन आगमों की विशेषता यह है कि इनमें शिव की लिंगोद्भव मूर्तियों पर बड़ा ही सागोपाग वर्णन मिलता है। तालमान की विवेचना इनकी सर्व-प्रमुख देन है। पुराणों में तालमान नगण्य है। इस प्रकार मूर्ति-विज्ञान एवं मूर्ति-कला के महत्त्वपूर्ण सिद्धान्तों का जैसा समुद्घाटन आगमों में मिलेगा वैसा पुराणों में अप्राप्य है। पुराण प्रतिमा-रूपोद्भावना में वैशिष्ट्य रखते हैं, आगम प्रतिमा-रचना-प्रक्रिया का कौशल सिखाते हैं। अतएव दाक्षिणात्य प्रस्तर-कला में इन आगमों को शिल्पियों की हस्त-मुस्तक (हैंडबुक एंड गाइडबुक) के रूप में माना गया है।

तात्त्विक वास्तु-विद्या—तन्त्रों के साधना-पथ पर मुडने के लिए इनका ही संकेत पर्याप्त है कि जिन तात्त्विक ग्रन्थों का निर्देश किया गया है उनमें वास्तु विद्या का सुन्दर विवरण मिलता है। यहाँ पर विशेष चर्चा नहीं की जा सकती। इस परम्परा के प्रौढ एवं अधिकृत ग्रन्थ हयशिर-पंचरात्र पर थोड़ा-सा प्रकाश डाला ही जा चुका है।

शिल्पशास्त्रीय वास्तु-विद्या—शिल्पशास्त्रीय वास्तु-विद्या की दोनों श्रेणियों (दक्षिणी तथा उत्तरी) के ग्रंथों का निर्देश किया जा चुका है। लेखक के मत में शिल्प-शास्त्रीय ग्रंथों में दो प्रतिनिधि ग्रंथ कहे जा सकते हैं। पहला मानसार और दूसरा

समरांगण-सूत्रधार । विश्वकर्म-स्कूल का यह प्रामाणिक एवं परिपुष्ट ग्रन्थ है, अतः विश्वकर्म-प्रकाश तथा अपराजितपृच्छा आदि अनेक उत्तरी ग्रन्थों का वास्तव में यही प्रतिनिधित्व करता है । प्रस्तुत लेखक का वास्तु-शास्त्रीय अध्ययन विशेष कर समरांगण-सूत्रधार का ही अध्ययन है । मानसार की वास्तु विद्या पर डा० आचार्य के ग्रन्थ द्रष्टव्य हैं । दक्षिणी परम्परा का दूसरा प्रामाणिक ग्रन्थ मयमत है परन्तु मयमत और मानसार में अत्यधिक समानता के कारण मानसार का ही उल्लेख विशेष उपयोगी है । अतः यहाँ पर दोनों परम्पराओं के इन दो ग्रन्थों (मानसार एवं समरांगण) की सक्षिप्त समीक्षा करनी चाहिए ।

मानसार—इसके सत्तर अध्यायों में प्रथम आठ अध्याय वास्तुकला के औपोदघातिक विवेचन से सम्बन्ध रखते हैं, जिनमें सग्रह (विषयसूची), मान, स्थपति तथा स्थपति के लक्षण, भूमि-चयन, भू-परीक्षा, पद-विन्यास, शकुस्थापन तथा बलिकर्म आदि पर प्रकाश डाला गया है । पुन आगे के ४२ अध्यायों में (६ से ५० तक) विभिन्न प्रकार के ग्राम, पुर, नगर, दुर्ग के विवरणों के साथ-साथ सन्धि-कर्म, यर्म-विन्यास, शिलान्यास, स्तम्भ एवं स्तम्भावयव, भूमितल (एक से द्वादश तक साधारण भवनों, मन्दिरों तथा राज-भवनों और एक से सत्तरह तक गोपुरों का), विमान, प्राकार, परिखा, गोपुर, मण्डप, शाला, द्वार, प्रागण, तोरण, राजवेश्म, राजप्रकोष्ठ, सिंहासन, मुकुट, रथादि यान तथा भवन-उपस्कर—पर्यंक, शय्या, टेबिल, कुर्सियों, आलमारियों, मजूषा, पिंजर आदि के साथ ही मध्यरग, भूषण तथा पोशाक आदि पर विवेचन किया गया है । अन्तिम बीस अध्यायों में पाषाण-कला (मूर्ति-निर्माण) पर प्रवचन है जिसमें हिन्दू, बौद्ध, जैन मूर्तियों के निर्माण-कौशल के नियमों के साथ-साथ महापुरुषों एवं पशुओं और पक्षियों (गरुड आदि) की मूर्तियों की निर्माण-व्यवस्था है । अतः इस ग्रन्थ में वास्तु-कला पर पचान तथा पाषाण-कला पर बीस अध्याय हैं ।

मानसार की वास्तु-विद्या की रूपरेखा के निर्देश से ज्ञातव्य है कि इसमें प्रतिपादित वास्तु-विद्या का जो विवरण मिलता है, उसमें प्रौढ दाक्षिणात्य मन्दिर-निर्माण कला के दर्शन होते हैं । १ से १७ तक की भूमिकाओं (स्टोरीज) वाले गोपुरों की २मी विनिष्टता के कारण श्री तारापद भट्टाचार्य ने इसे मध्य-कालीन (११वीं से १५वीं शताब्दी के मध्य की) रचना माना है । डा० आचार्य इसे गुप्तकालीन कहते हैं । विन्तु बात यह है कि मानसारीय प्रासाद-कला की दृष्टि से शीघ्रता के साथ यह निष्कर्ष निकालना अनुचित है । मानसारीय प्रतिमा-कला एक दूसरे ही निष्कर्ष पर ले जाती है, जिससे ऐसी धारणा परिपुष्ट नहीं हो सकती (दे० लेखक का अंग्रेजी ग्रन्थ 'वास्तु-शास्त्र', खण्ड द्वितीय) ।

समरांगण-सूत्रधार—उपर्युक्त अनुच्छेदों में भारतीय वास्तु-विद्या के विभिन्न ग्रन्थों की रूपरेखा का जो परिचय प्राप्त हुआ उससे यह निष्कर्ष निकलता है कि वास्तु-विद्या का क्षेत्र शनैः-शनैः व्यापक एवं विस्तृत होता चला गया। परन्तु किसी एक ही ग्रंथ में हमें इस विस्तार के दर्शन नहीं होते। किन्हीं में भवन निर्माण एवं प्रासाद-निर्माण तक वास्तु-विषय सीमित है, तो किन्हीं में प्रतिमा-निर्माण पर विशेष विस्तार है। कुछ ऐसे भी ग्रंथ हैं, जिनमें चित्रकला तथा तक्षण-कला, रथ इत्यादि तथा दोला आदि पर भी प्रवचन प्राप्त होते हैं। मानसार एवं कामिकागम के विस्तृत एवं व्यापक वास्तु-विद्या वर्णन में भी चित्रकला तथा यंत्रकला का सन्निवेश नहीं है। इस दृष्टि से समरांगण० की देन का हम आभास पा सकते हैं। परन्तु इस विवेचन में सर्वप्रथम समरांगण० के प्रतिपाद्य विषयों का अवलोकन ही विशेष समीचीन होगा।

इस ग्रंथ में ८३ अध्याय हैं, लगभग दस हजार पक्तियों में लिखित यही एक ऐसा वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ है जिसमें वास्तु-विद्या के अविकल अंगों का सागोपाग विवेचन है। विभिन्न शैलियों के भवनों—साधारण भवन (जनावास-शालभवन), राज-भवन या राज-प्रासाद, देव-भवन (प्रासाद, मन्दिर), विशिष्ट भवन (जैसे सभा-भवन), उपभवन (जैसे गजशाला, वाजिशाला) इत्यादि का वैज्ञानिक, सामाजिक तथा धार्मिक वर्गीकरण एक मात्र इसी ग्रन्थ में प्राप्त होता है। इसका विशेष वर्णन हम 'भवन-पटल' में करेंगे। भवन-वास्तु-विद्या पर इस ग्रन्थ में लगभग तीन दर्जन अध्याय हैं। समरांगण० का पुरनिवेश बड़ा ही व्यापक है। पुरनिवेश में आजकल के टाउन प्लानर्स रीजनल प्लेनिंग (देश-परीक्षा) पर विशेष जोर दिया करते हैं। उद्यान-नगरों (गार्डन-सिटीज) की निवेश-प्रक्रिया को लोग "आधुनिक" देन समझते हैं, परन्तु यहाँ इतना सकेत कर देना असंगत न होगा कि समरांगण० के पुर-निवेश में इन दोनों ही सिद्धान्तों का पूरा ध्यान रखा गया है, जिनका प्रतिपादन 'पुरनिवेश पटल' में विशेष रूप से किया जायगा।

पुरनिवेश एवं भवन-निवेश के व्यापक सिद्धान्तीय दिग्दर्शन के पश्चात् समरांगण० के प्रामाद-वास्तु (टेम्पल आर्कटेक्चर) के विषय में इतना सकेत कर देना ही पर्याप्त होगा कि इस विषय का इतना सुन्दर एवं विस्तृत निरूपण अन्यत्र दुर्लभ है। ग्रन्थ का लगभग आधा भाग प्रासाद-रचना पर है। भारत की पूर्व-संकेतित दो प्रमुख शैलियाँ (उत्तरी अथवा नागर शैली तथा दक्षिणी अथवा द्राविड शैली) के अतिरिक्त उस समय तक विभिन्न जनपदों तथा वास्तु-केन्द्रों में विकसित अन्य शैलियों—जैसे वावाट (वैराट), भूमिज एवं लाट (लतिन) आदि के न केवल बहु-संख्यक प्रासादों का ही इसमें प्रौढ़ प्रतिपादन है बल्कि विभिन्न प्रासाद-जातियों के साथ

साथ स्मारकों (मानुमेन्ट्स) में प्राप्त विभिन्न प्रासादों, जैसे अजन्ता और एलोरा के गुहा-मन्दिर (समरागण० इन्हे लयन, गुहा-गज आदि नामों से पुकारता है) तथा स्तम्भ-बहुल छाद्य-प्रासाद एवं शिखरोत्तम प्रासाद (भुवनेश्वर तथा खजुराहो), बहु-भूमिक प्रामाद (तजौर, मामल्लपुर आदि) आदि अनेक स्मारक-निर्देशन-सूचक प्रामादों—का भी वर्णन मिलता है। इस प्रकार यह ग्रन्थ न केवल मध्य-कालीन वास्तु कला (विशेष कर प्रासाद-वास्तु) का एक प्रामाणिक एवं अधिकृत ग्रन्थ है अपितु उन काल तक की वास्तु-कला की विकसित परम्पराओं का प्रकाशक दर्पण भी है।

मध्यकाल तक विकसित वास्तु-विद्या के आधे दर्जन प्रधान विषयों में से तीन (भवन, पुर एवं प्रामाद) की तो स्थूल समीक्षा हो चुकी, अब प्रतिमा-विज्ञान पर, जो पुरातन काल से वास्तुविद्या का प्रमुख विषय रहा है, किञ्चित् विचार कर लेना उपयुक्त होगा। इस ग्रन्थ में अगस्त्य के मकलाधिकार के समान प्रतिमा विवेचन उनसे विस्तृत रूप से नहीं मिलेगा, यद्यपि इस विषय पर लिखित लगभग १४ जन्त्राग्रो में प्रतिमा-विज्ञान के प्रायः सभी प्रधान अंगों पर प्रकाश डाला गया है। परन्तु प्रतिमा-विज्ञान के सम्बन्ध में समरागण० की एक विशेष देन यह है कि यह चित्रकला का बड़ा सुन्दर विवेचन करता है। 'विष्णु-धर्मोत्तर' पुराण, 'चित्रलक्षण' तथा 'अपराजित-पूच्छ' को छोड़कर अन्यत्र किसी वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ में चित्रकला-विवेचन अप्राप्त है। प्रतिमा-विज्ञान की व्यापक कल्पना में हम प्रतिमाओं को दो प्रधान वर्गों में बाँट सकते हैं—द्रव्य-प्रतिमा (मृन्मयी, लौहमयी, ताम्रमयी, रजत-मयी, स्वर्णमयी, रत्नमयी, गन्धमयी आदि) तथा चित्र-प्रतिमा। वैसे तो अन्य ग्रन्थों में प्रतिमाओं के वर्गीकरण में चित्र (आलेख्य) का समावेश पाया ही जाता है, परन्तु चित्र-कला पर सागोपाग वैज्ञानिक वर्णन का कीमल प्राप्त शिल्प-शास्त्रीय ग्रन्थों में इसी ग्रन्थ की विशेषता है।

लेखक के 'भारतीय वास्तु-शास्त्र' में समरागण० के व्यापक वास्तु-विषय (स्कोप) पर विवेचन प्रकाश डाला गया है, उसी के अनुरूप इस निबन्ध में यत्रकला पर एक बड़ा अध्याय है। इस अध्याय में प्राप्त सामग्री से भारत की विकसित यन्त्र-विद्या का अनुमान लगाया जा सकता है। उपलब्ध वास्तु-शास्त्रीय एवं अ-वास्तु-शास्त्रीय दोनों ही प्रकार के ग्रन्थों में यन्त्र-निर्माण पर, यन्त्रों के विभिन्न वर्गों आदि पर कहीं कुछ भी सामग्री नहीं है। इस दृष्टि से यह ग्रन्थ एक बड़े अभाव की पूर्ति करता है। यन्त्र विद्या की विशेष समीक्षा 'यन्त्र-पटल' में द्रष्टव्य है। इस ग्रन्थ में यंत्रों के साथ-साथ भवन-उपस्कर (फर्नीचर), जैसे शय्या तथा आसन आदि पर भी

एक अत्युपयोगी अध्याय है, जिससे स्थपतियों की विभिन्न कोटियों में काष्ठकार (बडई, तक्षक अर्थात् स्थपति-कोटि-चतुष्टयी) का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है यह सिद्ध होता है।

वास्तु विद्या के इन प्रतिनिधि ग्रन्थों की अति सूक्ष्म समीक्षा के उपरान्त यहाँ पर इतना सकेत और करना है कि पुराणों, आगमों एवं तन्त्रों में वास्तु-विद्या का प्रतिपादन तो चल ही रहा था, साथ ही साथ शिल्प-शास्त्र पर मौलिक ग्रन्थों की रचना भी होती रही। स्थानाभाव से उन सभी ग्रन्थों की यहाँ समीक्षा नहीं हो सकी। आगे के अध्यायों में प्रायः सभी प्रमुख ग्रन्थों का सकेत मिलेगा। तथापि इन प्रमुख ग्रन्थों में कुछ प्रसिद्ध ग्रन्थ, जैसे अपराजितपूज्या, सूत्रधार-मण्डन, श्रीकुमार का शिराग्न आदि विशेष स्मरणीय हैं, जिनमें वास्तु-विद्या का सुन्दर एवं सुसंस्कृत प्रतिपादन है। अगस्त्य का 'सकलाधिकार' ग्रन्थ प्रतिमा-निर्माण पर बड़ा ही प्रौढ़ विवेचन करता है। 'काश्यपीय-शिल्प' अथवा अशुभभेद दक्षिणी वास्तु-विद्या का लोक-प्रिय ग्रन्थ है। अर्वाचीन समय में भी मूर्ति-निर्माता कारीगरों की यह हस्त-पुस्तक (हैन्डबुक) है। 'साउथ इंडियन ब्राजेज' में श्रीयन्त गंगोली लिखते हैं कि दक्षिण के सभी पाषाण-कोविदों का यह आज भी एक सर्वसाधारण प्रसिद्ध एवं प्रामाणिक ग्रन्थ माना जाता है। नवीन जिज्ञासु कला-शिष्यों को आज भी इसके श्लोक कठाग्र कराये जाते हैं। इसमें मूर्ति-निर्माण एवं मूर्ति-मापन आदि के नियम सगृहीत हैं। ग्रन्थ भी विशालकाय है ६ समरागण-सूत्रधार के समान इसमें भी ८३ अध्याय (पटल) हैं। यहाँ पर स्थानाभाव से स्वल्प में भारतीय स्थापत्य-शास्त्र के बिहगावलोकन का प्रयास किया गया है। इस विषय का एक विस्तृत एवं व्यापक अवलोकन हमारे अंग्रेजी ग्रन्थ 'वास्तु-शान्त्र' के प्रथम खण्ड में देखना चाहिए।

द्वितीय पटल
पुर-निवेश

नगर-वास्तु

[पूर्व-पीठिका]

इस पटल के विषय-प्रवेश में यह संकेत कर देना समुचित प्रतीत होता है कि यद्यपि इस पटल का "पुरनिवेश" नाम दिया गया है, तथापि पुर के पर्याय नगर और नगर के भेद पत्तन, पुटभेदन, खेटक, खर्वटक, ग्राम, दुर्ग आदि भी पुर-निवेश के विशाल क्षेत्र के अन्तर्गत आते हैं। अतः उनके निवेश सम्बन्धी विशेष नियमों और उनके विकास से सम्बन्ध रखने वाले वास्तुतत्त्व, सामाजिक, राजनीतिक एवं धार्मिक घटकों का विवेचन करना इस पटल की पूर्णता के लिए परमावश्यक होगा।

आर्यों का जीवन अत्यन्त सरल था। उनके छोटे-छोटे भवन, छोटे-छोटे ग्राम थे। आवश्यकता आविष्कारों की जननी है। जब कुछ समय पश्चात् लोगों को शिक्षा, आराधना, व्यवसाय, वाणिज्य तथा अन्य अभीष्ट कार्यों के सम्पादनार्थ किसी ग्राम-विशेष अथवा स्थान-विशेष से सामान्य सम्बन्ध बनाये रखने की आवश्यकता प्रतीत हुई तब कालान्तर में वह ग्राम अथवा स्थान महान् नगर के रूप में परिवर्तित हो गया। 'नगर' एवं 'नागरिक' दोनों शब्द एक दूसरे के उद्बोधक हैं। जैसे नागरिक हांगे वैसे ही नगर के विकास एवं उसकी वृद्धि की सम्भावना होगी। सच तो यह है कि नगर एक प्रकार से नागरिकों की संस्कृति एवं सम्यता दोनों का एक जागरूक चित्र होता है। जिस प्रकार के नागरिकों की बहुलता एवं प्रमुखता होगी, जैसी उनकी रहन-सहन, आचार-विचार, व्यवहार, वाणिज्य तथा व्यवसाय होगा, वैसे ही छाप उन नगर पर, जिसके कि वे नागरिक हैं, अनिवार्य रूप से पड़ेगी। भारत के प्राचीन प्रसिद्ध नगरों को देखिए; उदाहरण के लिए नालन्दा का विकास गुरु-गृह, मुनि-कुटीर अथवा साधारण साधु-उटज से हुआ था। शनै-शनै विद्या और विनय, आचार तथा ज्ञान, धर्म और संस्कृति—इन आधार-शिलाओं पर एक महान् नगर—विश्व-विद्यालयीय नगर—यूनिवर्सिटी टाउन का जन्म हुआ।

वेदों में भी हमें नगर-निर्माण एवं नगर-निवेश के प्रोज्ज्वल दर्शन होते हैं, जिनसे वैदिक काल की नागरिक सम्यता तथा विकसित रहन-सहन के तरीकों पर

पूर्ण प्रकाश पड़ता है। वैदिक युग काफी सम्य एवं समृद्ध था—यह तो सभी भूक्त कण्ठ से स्वीकार करते हैं। वेदों में बसति, पुर, दुर्ग एवं भवन सम्बन्धी विभिन्न संकेतों से तत्कालीन वास्तु-विकास के प्रबल प्रमाण प्राप्त होते हैं। तब नगर-निवेश के नियमों का भले ही सम्यक् प्रचार न हो पाया हो, किन्तु जहाँ तक नगर-निर्माण एवं नगर-विकास का सम्बन्ध है, उसके सुदृढ़ एवं सुस्पष्ट निदर्शनो का अभाव नहीं है। दत्त महाशय के शब्दों में (दे० 'टाउन प्लानिंग इन ऐंशेट इंडिया') “निश्चय ही वे लोग जो लौहदुर्गों का निर्माण कर सकते थे, स्तम्भबहुल विशाल भवनो के निवेश में दक्ष थे तथा सुदीर्घ पुरों का विन्यास कर सकते थे, वे निश्चय ही नागरिक कलाओं के वैज्ञानिक ज्ञान से शून्य नहीं कहे जा सकते।”

इसके अतिरिक्त वैदिक-इंडेक्स के परिशीलन से भी यही तथ्य निकलता है। मैकडानल तथा कीथ महाशयों के इसी इंडेक्स में वैदिक 'पुर' पर जो प्रकाश डाला गया है वह वैदिक नगरों के विषय में भी चरितार्थ होता है। परन्तु यह दुर्भाग्य ही कहा जा सकता है कि ये दोनों विद्वान् इन पुर-सम्बन्धी बहुत सकेतों के होने हुए भी कहते हैं—“आन दि होल इट इज हाईली लाइक्ली दैट इन अली वैदिक टाइम्स मिटी-लाइफ वाज मच डेवेल्प्ड।” अर्थात् मारागत यह कहना बहुत कम संभव है कि आदि वैदिक युग में नागरिक जीवन विकास एवं समृद्धि का प्राप्त हो चुका था। वैदिक 'पुर' वाचक शब्दों के पीछे 'पृथ्वी' (चौड़े), 'उर्वी' (विस्तृत) 'आयसी' (लौहमय), 'शारदी' (शरद ऋतु-सम्बन्धी), 'शत-भूमी' (शत भित्ति वाले अथवा शत स्तम्भों वाले) ऐसे विपुल संकेतों के होते हुए भी वैदिक जीवन की ग्रामीणता सिद्ध करना कहाँ तक संगत है? वास्तव में वैदिक जीवन ग्रामीण तो था ही, नागरिक भी कम न था।

ग्राम और नगर—दोनों का परस्पर अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है। सच तो यह है कि ग्राम तथा नगर का भेद परिमाण मात्र का है। साधारण छोटे-छोटे ग्राम ही कालान्तर में वाणिज्य, व्यवसाय, शिक्षा-स्थल अथवा तीर्थस्थान आदि विभिन्न संस्कृति एवं सभ्यता के मूल कारणों के होने से विशाल नगरों में परिणत हो जाते हैं। उत्तर-वैदिक काल एवं मृत्त-काल में भी वैदिक सभ्यता की ही प्रबल छाप रही। आधुनिक ऐतिहासिक दृष्टि से भारत का सुसम्बद्ध इतिहास गौतम बुद्ध के जन्म के समय से, ईसा से लगभग पाँच सौ वर्ष पूर्व आरम्भ होता है। महात्मा बुद्ध के समय में भारत में राजगृह, साकेत, वाराणसी, कौशाम्बी, मथुरा, मिथिला, उज्जयिनी, वैशाली आदि विभिन्न नगरों (दे० राटम डेविड्स, बुद्धिस्ट इंडिया, पृ० ८२) के प्राप्त संकेतों से तत्कालीन नगर-निवेश के विकास तथा भारतीय नगरों की प्राचीनता का आभास ही नहीं पुष्ट प्रमाण भी मिल

जाता है। क्योंकि इन सभी नगरों के विकास की अपनी एक कहानी होगी जो कालान्तर में—बुद्ध के समय सुविकसित एवं समृद्ध नगरों में परिणत हो गये थे। राइस डेविड्स महाशय के मत में नगर-निवेश की रूपरेखा का यद्यपि पूर्ण पता नहीं प्राप्त होता है परन्तु उत्तुंग भित्तियों, परिखाओ एवं प्राकारों के वर्णन एवं उनके द्वारा सुरक्षित नगरों के विवरणों से अवश्य निष्कर्ष निकलता है कि उस समय तक बड़े-बड़े नगरों का निर्माण हो चुका था तथा उनके रक्षार्थ उनके चारों ओर प्राकारों, परिखाओं तथा उत्तुंग भित्तियों का निर्माण किया जाता था। दुर्ग-निर्माण तो वैदिक युग में ही काफी सुसमृद्ध हो गया था।

महागोविन्द नामक एक वास्तुविद् ने गिरिव्रज नामक साढ़े चार मील की परिधि में एक दुर्ग बनाया था—यह राइस साहब ने लिखा है (दे० बुद्धिस्ट इंडिया)। इसके अतिरिक्त बुद्ध के समकालीन प्रसिद्ध राजा बिम्बसार ने राजगृह नगर का तीन मील में निवेश किया था। इन उपर्युक्त नगरों के सम्बन्ध में जो चर्चा की गयी है वह 'दिग्ध-निकाय' (१६ ३६) नामक प्रसिद्ध बौद्ध ग्रंथ के निम्न पद्य से सुस्पष्ट है—

दन्तपुरं कालिगानामस्तकानां च पोतनम् ।

महिष्मती अवन्तीनाम् सोबीरानां च ॥

मिथिला च विदेहानाम् चम्पा अंगेषु माहिता ।

वाराणसी च कासीनाम् एते गोविन्द-भाषिता ॥

बौद्ध-साहित्य में यद्यपि नगर-निवेश के नियमों के विपुल विवरण पर्याप्त सख्या में नहीं प्राप्त होते हैं तथापि अन्य वास्तु-सम्बन्धी जो विवरण मिलते हैं उनसे तत्कालीन नगर-निर्माण-कला एवं नगर-निवेश (टाउन-प्लानिंग) के विकास एवं वृद्धि का पक्का अन्दाज लगाया जा सकता है। बौद्ध-साहित्य भवन-निर्माण-विवरणों से इतना ओत-प्रोत है कि बहुत से स्थल वास्तु-शास्त्रीय सन्दर्भ से प्रतीत होते हैं। इन स्थलों की सूचना हम पहले ही दे चुके हैं। बौद्धारामो एवं बौद्ध-विहारों की कठना और शान्ति, अहिंसा और सत्य, सरलता तथा सौजन्य की गाथा गानेवाले इन वास्तु-विवरणों के निर्देश के उपरान्त अब थोड़ा सा रामायण और महाभारत में भी भ्रमण करना चाहिए।

रामायण के विषय में 'सिविक्स एण्ड नेशनल आइडियल्स' नामक पुस्तक में सुश्री भगिनी निवेदिता लिखती हैं (पृष्ठ ६-७)—“वाल्मीकि के इस काव्य में बहुत सम्भव है अथवा सत्य ही है कि कवि की अपनी अतिप्रिया अयोध्या महानगरी के पूर्व नृपों के पौराणिक आस्थानों के सजीव चित्रों का चित्रण तद्विषयक श्लाघातिशय के कारण तो नहीं प्रादुर्भूत हुआ (अर्थात् रामायण की रचना का कारण वाल्मीकि की

प्रिय नगरी अयोध्या की प्रशंसा है)। अयोध्या तथा उससे सम्बन्ध रखनेवाली प्रत्येक वस्तु के वर्णन में कवि की रागात्मिका प्रवृत्ति एवं तज्जन्य आह्लादातिशय का पूर्ण आभास मिलता है। उत्सवविशेष के अवसरो पर अयोध्या-सौन्दर्य में कवि विभोर हो जाता है। अयोध्या के प्रासादों, तोरणों एवं अट्टों में कवि अपने को विसृत कर देता है। वाल्मीकि की नागरिक-प्रियता अयोध्या तक ही नहीं सीमित है। लका के वर्णन को लीजिए। यहाँ पर कवि की नागरिकता का चरमोत्कर्ष देखने को मिलेगा। हनुमान के प्रति लका-द्वार-रक्षिका लंकिनी के ये वचन “अहं हि नगरी लका स्वयमेव प्लवगम” वास्तव में भारतीय नागरिकता-द्योतक शब्दों में अपना शानि नहीं रखते।”

रामायण में इतस्ततः नगर-विवरणों की इतनी भरमार है जिससे तत्कालीन नागरिक सम्यता एवं नगर-निर्माण-कला के पूर्ण विकास का पता लगता है। डा० आचार्य के शब्दों में (दे० इंडियन आर्किटेक्चर एकाडिग टू मानसार, पृ० १७) “अयोध्या की नगर-निवेश-रूपरेखा मानसारीय तथा अन्य शिल्प-शास्त्रीय ग्रंथों में प्रतिपादित नगर-निवेश के हूबहू समान प्रतीत होती है। रामायण के प्रथम सर्ग (१. ५. १०-१५) तथा तृतीय सर्ग (लकावर्णन) को देखिए।” हाफ़िस महाशय भी यही लिखते हैं— (दे० जे० ए० ओ० एस०, १३ “नगर”) अर्थात् महाभारत एवं रामायण में वर्णित नगर-निवेश के परिशीलन से यह स्पष्ट है कि वहाँ राजा, राजकुमारों, प्रधान अमात्यो, पुरोहितों तथा सेनानायकों के महल तो निर्मित होते ही थे, साथ ही साथ साधारण आवासभवन (जिनमें मध्यम वर्ग के नागरिकों के अपेक्षाकृत बड़े घरों में विभिन्न प्रकार तथा प्राण भी होते थे) तथा इन विद्याल प्रासादों के अतिरिक्त विभिन्न सभागृह, स्थानक-मण्डप तथा व्यवसाय-वीथियाँ (स्वर्णकार तथा अन्य विभिन्न कलाकारों की कार्यशालाएँ) भी विद्यमान थी।

इस प्रकार महाकाव्य-कालीन नगर-विकास एवं नागरिक जीवन के अत्यन्त प्रोज्ज्वल रूप के लिए दो राये नहीं हो सकती। राजेन्द्रलाल मित्र महाशय इसी तथ्य को दृष्टि में रखकर अपने ‘इन्डो आर्यन’ नामक प्रसिद्ध ग्रन्थ में (दे० पृ० २१-४) लिखते हैं— “देवायतन, सभा, प्रासाद, शिविर तथा विमान आदि विभिन्न एवं विपुल-सङ्घक वास्तु-शब्दों को बार-बार इन वर्णनों (अयोध्या वर्णन) में देखकर किसको उस समय की अत्यन्त विकसित नागरिक वास्तुकला (नगर-निवेश-क्रम) का पूर्णाभास नहीं प्राप्त होगा ? क्या ये शब्द जो अत्यन्त उदीयमान वास्तुकला के अभिव्यञ्जक हैं कभी छप्पर वाले भकानों अथवा झोपड़ियों के लिए भी प्रयुक्त किये जा सकते हैं ? ऐसे नगर-विवरणों को काल्पनिक अथवा कविकल्पना की उड़ान कहना कहाँ तक न्यायसंगत है ?” स्थानाभाव के कारण महाभारत के सम्बन्ध में इतना

ही कहना पर्याप्त होगा कि महाभारतीय कला की भी यही कथा है। द्वारका आदि महानगरियों एवं इन्द्रप्रस्थ आदि अत्यन्त प्रसमृद्ध नगरों के वर्णन से भी उपर्युक्त रामायण-निष्कर्षों की पुष्टि होती है।

कौटिलीय अर्थशास्त्र की प्राचीनता के विषय में पुष्ट प्रमाणों से विद्वानों ने यह सिद्ध कर दिया है कि कौटिल्य का समय ईसापूर्व चतुर्थ शताब्दी आता है। अतः रामायण एवं महाभारत के काल की नागरिक सम्यता एवं नगर-जीवन की पुष्टि तथा नगर-निवेशोपक्रम की सुविकसित रूप-रेखा की यथार्थता कौटिलीय अर्थशास्त्र में आपाततः ज्ञात हो ही जाती है। इस अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ में वास्तु सिद्धान्तों एवं उनके विवरणों पर लगभग सात अध्याय हैं जिनमें नगर-निवेश (टाउन प्लानिंग) के विवरणों की भरमार तो है ही, साथ ही दुर्ग निवेश, शिविर-गृह एवं वास-गृह आदि पर भी अत्यन्त सुसमृद्ध सामग्री मिलती है। कौटिलीय अर्थशास्त्र की इस विपुल वास्तु-सामग्री का यत्र-तत्र यथोचित स्थानों में प्रयोग किया जायगा, अतः आगे बढ़ना चाहिए। इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतीय पुरों के विकास एवं पुर-विषयक वास्तु-कलात्मक सामग्री प्रचुर परिमाण में प्राप्त होती है जिसमें भारतीय पुरों की प्राचीनता तथा तत्सम्बन्धी वास्तु-तत्त्व-विवरणों की सत्यता में सदेह नहीं किया जा सकता।

भारतीय नगर-विकास

अभी तक हम नगर-निर्माण एवं नागरिक जीवन-सम्बन्धी प्राचीनता के द्योतक विशाल पुरातन साहित्य के कनिष्ठ स्थलों का दर्शन कर रहे थे। अब हम नगर-विकास के कारणों पर थोड़ा सा ध्यान देंगे। नगरों की उत्पत्ति कैसे हुई? उनके विकास तथा उनकी वृद्धि के कौन-कौन साधन प्रस्तुत हुए? इन प्रश्नों पर यहाँ प्रकाश डालना आवश्यक है।

वैसे तो नगर-विकास को हम दो दृष्टियों से माप सकते हैं। कुछ नगर ऐसे हैं जो अपने आप स्वतः विकसित हुए हैं तथा इसके विपरीत कुछ किसी व्यक्ति/विशेष, सम्पत्ति-विशेष अथवा व्यवसाय-विशेष के आश्रय में विकास को प्राप्त हुए। परन्तु ये दोनों मत सर्वांश में सत्य नहीं हैं। सम्भवतः कोई भी प्राचीन नगर ऐसा नहीं जो पूर्णरूप से स्वतः विकसित हुआ हो अथवा जो अविकल किसी दूसरे के आश्रय से पनपा हो। प्रत्येक नगर के विकास में अपना-अपना व्यक्तित्व छिपा हुआ है, परन्तु अन्य विकास-घटक भी रहे हैं। बहुत से नगर कुछ ग्राम-समूहों के पारस्परिक आदान-प्रदान, जैसे हट्ट, तालाब, सरिता, मन्दिर, कूप आदि के आश्रय से कालान्तर में स्वतः एक विशाल नगर में परिणत हो जाते हैं। इस प्रकार के विकास को हम प्रथम कोटि में रख सकते हैं। इसके विपरीत किसी राजा की राजधानी के लिए अथवा शिक्षा-

संस्था की आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए बड़े-बड़े नगरों के निर्माण प्राचीन भारत के सुन्दर निदर्शन है यह ऐतिहासिकों से छिपा नहीं है। अतः भारतीय नगरों के ऐतिहासिक अनुसंधान में इन दोनों प्रकार के नगरों की कमी नहीं है। समरागण-मूत्रघार के 'नगरादि सज्ञा' नामक १८वें अध्याय में निम्नलिखित शब्द पुर के पर्यायों में परिगणित किये गये हैं—

नगर	पुष्कर	सदन
मन्दिर	साम्प्रदायिक	सद्म, साम्प्रदायिक
दुर्ग	निवास	क्षय तथा क्षितिलय

इन पर्यायों में नगर के विभिन्न श्रेणी वाले विकास-बीज छिपे हुए हैं। यहाँ पर केवल इतनी ही सूचना आवश्यक है कि सम०सूत्र० वास्तु-शास्त्र का ग्रन्थ है, कोश नहीं है जो कि बिना प्रयोजन इन पर्यायों की अवतारणा करता। हमारी समझ में इन पर्यायों में ग्रन्थकार ने नगर की विविध विकास-परम्पराओं की सूचना दी है। सदन, सद्म, क्षय, निवास, भवनवाची हैं, अतः भवनसमूह साधारण ग्राम के विकास की ओर दृष्टि करते हैं। मन्दिर, दुर्ग एवं पुष्कर में मन्दिर-नगर, दुर्ग-नगर तथा जलाशयवर्ती नगरों का बोध होता है—यह विशेष रूप से आगे समझ में आ सकेगा।

भारतीय नगर-विकास की परम्परा में प्रचलित 'शब्दकल्पद्रुम' के निम्नलिखित पर्यायों का बड़ा महत्त्व है। इन पुर-पर्यायों के अनुसंधान से भारतीय नगर-विकास की अविकल विशेषताएँ दृष्टि के सामने नाचने लगती हैं, यथा—

हट्टादिविशिष्ट स्थान, बहुग्रामीय व्यवहार स्थान, पुर, पुरी, नगर,
पत्तन, स्थानीय, कटक, पट्ट, निगम, पुटभेदन।

हट्टादिविशिष्ट स्थान—अर्थात् हट्ट, बाजार आदि विशिष्ट स्थान जहाँ हो उस स्थान को भी पुर कहा गया है। परन्तु एक बाजार के स्थान को पुर की सज्ञा कैसे मिली यह प्रथम दृष्टि में जरा कम समझ में आयेगा। किसी विशेष भूभाग में पास ही पास चतुर्दिक् छोटे-छोटे गाँव फैले हुए हैं। ग्रामीणों की दैनिक आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए उन ग्रामों के केन्द्रस्थान में एक हट्ट की स्थापना हुई। वही पुर सब ग्रामीण किसी दिन-विशेष पर जुटने लगे। दूकाने पहले यो ही आती तथा चली जाती होगी। कालान्तर में व्यवसायियों तथा वणिकों के व्यापार में वृद्धि होने से वे ही दूकाने जगमग से स्थावर हो गयी—दूकाने बनने लगी। इस प्रकार वह नैमित्तिक हट्ट समय पाकर एक नैतिक हट्ट में परिवर्तित हो गया। पुनः वणिकों ने अपने आवास-भवन बनाये। सुविधा तथा आकर्षण से और लोगो ने भी वहाँ आवास-भवनो का निर्माण किया। चारों ओर ग्राम बिखरे हुए हो गये। कालान्तर में सब गाँव तथा

वह केन्द्रस्थित हट्ट मिलकर एक बृहत् नगर में परिणत हो गये। इस प्रकार एक हट्ट से एक पुर का विकास हो गया।

बहुप्राप्तीय व्यवहार-स्थान—यह शब्द पहले पर्याय हट्टादि-विशिष्ट स्थान के साधारण स्वरूप को व्यापक स्वरूप देने के लिए कोशकार ने लिखा होगा, जिसका तात्पर्य यहाँ लेन-देन से है। बाजार में न केवल लोग खरीदने ही आते होंगे—अपने अर्जित अन्न आदि द्रव्य को बेचने भी आते होंगे, जैसा आजकल भी देहाती बाजारों में देखने को मिलता है। प्रसिद्ध प्राचीन नगर 'सप्तग्राम' ऐसे तथ्य का ज्वलन्त उदाहरण है। सप्तग्राम बहुत समय तक एक व्यवसायी केन्द्र—व्यवहार-बीथी रहा, जहाँ दूर-दूर के व्यवसायी आते थे, वाणिज्य करते थे, रहने भी लगे थे। सप्तग्राम तथा वे व्यवसाय-बीथियाँ मिलकर एक विशाल नगर के निर्माण में सहायक हुए।

पुर एवं पुरी—पुर के इन दो पर्यायों की जो गाथा है उसके अन्तस्तल में कोई विशेष इतिहास तो नहीं छिपा है, परन्तु सम्भवतः पुरी उस नगर अथवा पुर का नाम है जो अपनी परम्परागत प्रसिद्धि, पावनता एवं गौरव की अभिव्यजक होती है। यह प्रसिद्धि अथवा गरिमा किसी तीर्थस्थान, मन्दिर, विद्यापीठ अथवा राजपीठ के कारण प्राप्त होती है। प्राचीन भारत के बड़े-बड़े नगरों की आत्म-कथा में सबसे बड़ा योग तीर्थस्थानों, मन्दिरों, राजपीठों, विद्यापीठों अथवा पुण्य-सरिताओं ने दिया है। नालन्दा, तक्षशिला, नैमिषारण्य, नवद्वीप, काशी, प्रयाग, पाटलिपुत्र आदि अति प्रसिद्ध प्राचीन पुण्यो की गाथा में एक-एक पर अलग-अलग विशालकाय ग्रन्थों का निर्माण किया जा सकता है।

पत्तन—पुर-विक्रम के प्रतीक पाँचवें पर्याय 'पत्तन' की भी यही कहानी है, उसके विकास में व्यवसाय तथा वाणिज्य यानी मनुष्य की अत्यन्त अनिवार्य आर्थिक आवश्यकता के बीज छिपे हुए हैं। वाणिज्य-व्यवसाय को अन्तर्देश तथा विदेश में फैलाने के लिए बड़ी-बड़ी सरिताओं तथा समुद्रतटों ने बड़ा योगदान किया है। ससार के विभिन्न देशों में सर्वत्र समान रूप से यह देखा गया है कि इस प्रकार के वाणिज्य-केन्द्र कालान्तर में बड़े-बड़े व्यावसायिक नगरों में परिणत हो गये। बहुत पुरानी परम्परा है कि विभिन्न जातियाँ किसी स्थानविशेष पर वाणिज्य के लिए एकत्रित होती थी, पारस्परिक आदान-प्रदान के लिए विचारविमर्श भी करती थी तथा अपने-अपने माल (कच्चे और पक्के) के लिए सर्वसाधारण दूर-दूर के बाजारों में व्यापार-विनियोग की योजना बनाती थी। यह स्थान प्रायः किसी बड़ी सरिता के तट पर अथवा समुद्र के किनारे होता था। आधुनिक हाबडा-हाट इसका ज्वलन्त उदाहरण है, इसी प्रकार चटगाँव भी है। प्राचीन भारत का बृहत् व्यावसायिक नगर सप्तग्राम भी यही

तथ्य चरितार्थ करता था। 'पत्तन' शब्द की परिभाषा से भी यही निष्कर्ष निकलता है। दक्षिणी परम्परा के 'भयमत' शिल्पशास्त्र में पत्तन के सम्बन्ध में ऐसा ही लिखा है (१०, २८-२९) —

“पत्तन उस नगर को कहते थे जहाँ अन्य विभिन्न द्वीपों से आये हुए विभिन्न वस्तु-वर्ग एकत्रित किये जाते थे तथा जहाँ भिन्न-भिन्न जातियों के लोग रहते थे। वहाँ पर वाणिज्य तथा व्यवसाय का विशेष बोलबाला था। क्रय-विक्रय का पूर्ण प्रसार तथा रत्न, धन, धान्य, रेशमी वस्त्र, गन्ध-द्रव्यों का प्राचुर्य पाया जाता था। ऐसा नगर सागर-तट के निकट स्थित होता था।” श्री वेकटराम अय्यर महोदय ने 'टाउन प्लानिंग इन ऐशियेटेड डेकन' नामक प्रसिद्ध पुस्तक में पत्तन के निदर्शन में 'कावेरी-पत्तनम्' नामक प्राचीन नगर का वर्णन किया है। सागरनदीर स्थित व्यावसायिक केन्द्र बन्दरगाहों के अतिरिक्त व्यवसायमूलक भागों पर भी प्राचीन भारत में कई नगर निर्मित हुए। भारत के तर्थाशिला नामक प्रसिद्ध नगर का विकास इसी व्यावसायिक सुविधा से सम्पन्न हुआ।

पुटभेवन तथा निगम—सागर तट के समान या उससे भी अधिक सरिताओं के सटों ने भी नगरों के विकास में बड़ा योग दिया। भारत में सरिताओं के तट न केवल प्राचीन विद्यापीठीय नगरों या सभ्यताप्रसार के लिए प्रसिद्ध रहे, वरन् व्यावसायिक नगरों के विकास के लिए भी सर्वोत्तम मिट्टी हुए। प्राचीन काल में आदान-प्रदान, यातायात, सूचना तथा सवहन आदि के लिए सरिताओं के मार्ग ही एकमात्र अवलम्ब थे। यातायात एवं यात्रा (ट्रांसपोर्ट एण्ड लोकामोशन) के माधन भी सरिताएँ ही यह भी अविदित नहीं है। इन्हीं विशेषताओं के कारण ये सरिताएँ अपने देशविशेष के आन्तरिक व्यवहार, व्यवसाय एवं व्यापार की सहायिका तो थी ही, साथ ही ये देश के बहिर्मार्गों के साथ भी सम्पर्क स्थापित करने में निमित्त बनीं, जिनसे ससार में एक देश से दूसरे देशों में व्यवसाय एवं वाणिज्य का प्रसार सम्भव हो सका, तथा कालान्तर में सरिताओं के तट बड़े-बड़े नगरों के जन्म देने में साधन बन सके। हम जानते हैं कि भारत में आर्यों के उपरान्त उनके प्रभुत्व एवं सभ्यता के प्रसार में सिन्धु एवं गंगा ने कितना बड़ा योगदान किया। सरिताओं ने ही आर्य सभ्यता के प्रसार में मार्गप्रदान किया। यही कारण है कि व्यावसायिक केन्द्र-स्वरूप विभिन्न बड़े नगरों के अलावा प्राचीन भारत के बड़े-बड़े नगर सरिताओं के तट पर ही निर्मित हुए। ये नगर प्रायः सरिताओं के दक्षिण कूल पर बसाये गये, जैसी कि शास्त्रों की आज्ञा है। आजकल भारत के कुछ नगर, जैसे कलकत्ता आदि, जो इस नियम के अपवाद हैं उसका कारण उनके स्थापन में अहिन्दू संस्कृति एवं प्रभुता कारण है। सरितातट पर निर्मित नगरों

के लिए पुटभेदन शब्द का प्रयोग किया गया है तथा व्यवसाय केन्द्रों के लिए निगम शब्द का।

‘शब्दकल्पद्रुम’ के नगरपर्यायो में अभी तक जिनकी समीक्षा नहीं हो पायी है उनमें केवल तीन और अवशिष्ट हैं—स्थानीय, कटक तथा पट्ट। इन तीनों का रक्षा से सम्बन्ध है; स्थानीय का अर्थ दुर्ग-विशेष है। कटक का अर्थ शिविर स्पष्ट ही है। पट्ट का पार्वत्यप्रदेश अथवा पर्वताकीर्ण मार्ग से सकेत है।

स्थानीय एवं कटक—जैसा पहले हम देख चुके हैं, इनके सम्बन्ध में भी विकास सिद्धान्त लागू होता है। सर्वप्रथम राजा की ओर से देश के शासन की सुविधा के लिए विभिन्न उपयुक्त प्रदेशों में सैन्य-शिविर या फौजी पड़ाव पड़े रहते थे। पुनः ये सैन्य-स्थल (मिलिटरी आउटपोस्ट्स) कालान्तर में नगरों के विकास में सहायक होने लगे। बहुत से प्राचीन नगर जिनके नामकरण में कटक अथवा कोट जुड़ा हुआ है, वे हम तथ्य के उदाहरण हैं, जैसे स्यान्कोट, नगरकोट, मगलकोट आदि। उन विभिन्न नगरों के विकास की यही कहानी है।

मन्दिर तथा विद्यापीठीय नगर—मन्दिर, विद्यापीठ तथा ग्रामों के सम्बन्ध में अभी तक सकेत मात्र ही हुआ है। इनकी कुछ अधिक विवेचना आवश्यक है। सर्वप्रथम मन्दिर के दर्शन करें। प्राचीन भारत के नगरों के इतिहास पर यदि हम ध्यान दें तो पता चलेगा कि बहुत से प्राचीन नगर मन्दिर-स्थानों के विकास-मात्र हैं। सगर के अन्य देशों में भी प्राचीन नगरों की यही कथा है। परन्तु भारतवर्ष में तो यह कथन कि “टेम्पल वाज ए सिटी इन मेकिंग” अर्थात् मन्दिर की स्थापना हुई नहीं कि नगर बस गया, सर्वांग में चरितार्थ देखा गया है। मन्दिर शब्द ‘देवतायतन’ का वाचक है, साथ ही उसके दो अर्थ और हैं—भवन तथा नगर। ‘सम-गगणः’ ने (१८वाँ अध्याय) नगरपर्यायो में मन्दिर शब्द का प्रथम उल्लेख किया है यह हम देख चुके हैं। यह तो वास्तु-शास्त्र की बात हुई। अमरकोश तथा अन्य कोशों में भी मन्दिर शब्द भवनवाचक है। मन्दिर-नगरों का विकास स्वतः विकसित नगरों में आता है। मन्दिर शब्द की इस पुरातन वास्तु-परम्परा का प्रभाव तमिल-साहित्य में भी परिलक्षित होता है। तमिल ‘नकर’ शब्द न केवल नगर का बोधक है वरन् भवन, मन्दिर, प्रासाद (राजप्रासाद) का भी बोधक है। यह ठीक भी है। प्राचीन भारत में ही नहीं, आज भी भारतीयों की जीवन-धारा में धार्मिक स्थान, पूजा-गृह, सरिता-तट, एकान्त-स्थान, वनप्रान्त, पर्वत-कन्दराओं आदि का सदैव विशिष्ट स्थान रहा है। यहाँ के नागरिकों के लिए यह स्वाभाविक ही है कि वे अपने आवास-भवनों के निवेश के लिए पावन स्थलों, सुन्दर, स्वस्थ प्रदेशों एवं वातावरण

को चुनें। अतः स्पष्ट है कि प्राचीन काल में किसी देवतायतन के पूत-पावन भू-भाग के निकट थोड़े से जिज्ञासु एवं साधक सज्जनों ने सर्वप्रथम अपने आवासों का निर्माण किया। धीरे-धीरे वह स्थान अपने निजी आकर्षण से एक विशाल तीर्थस्थान या मन्दिर-नगर में परिणत हो गया। इसके अतिरिक्त मन्दिर यदि सम्यक् प्रकार से संचालित है तो उसके निकट किसी सुरम्य जलाशय, पुष्करिणी अथवा सरिता का होना आवश्यक है। अतः जीवन की अत्यन्त महत्त्वपूर्ण आवश्यकताओं में जल-पूर्ति की साधन-सम्पन्नता के कारण तथा मन्दिर के सुन्दर, स्वास्थ्य-प्रद एवं पावन वातावरण के कारण वहाँ आवास-स्थापन सहज हो जाता है।

इसके अतिरिक्त मन्दिर के देवता की प्रसिद्धि, उसकी बर्गद-गरिमा तथा कीर्ति के कारण भी दूर-दूर से लोग दर्शनार्थ आते हैं एवं दर्शनार्थियों में बहुत में आगन्तुक वही बसने लगते हैं। मन्दिर के आधार पर नगर का यह विकास धर्माश्रय वश होता था। विद्याश्रय भी इस प्रकार के नगर के विकास में कम सहायक नहीं हुए। क्योंकि मन्दिर न केवल तीर्थस्थान के ही कारण प्रसिद्ध थे, वरन् बहुत में मन्दिरों में वहाँ के पुजारियों के पाण्डित्य, आध्यात्मिक ज्ञानगरिमा तथा उनके पुनीत आचरण के आकर्षण में बहुत से जिज्ञासु वहाँ जाकर रहते थे, ज्ञानार्जन करने थे, कथावार्ता सुनते, पुण्य-पारायण करने, योगाभ्यास माधते थे। सब तो यह है कि प्राचीन भारत में ही नहीं, आज भी बहुत अंशों में मन्दिर न केवल ध्यान, पूजा, अर्चा के ही पावन स्थान हैं वरन् अध्ययनाध्यापन, चिन्तन एवं मनन तथा गवेषण और अनुसन्धान, साधना और शुश्रूषा के जाज्वल्यमान केन्द्र भी हैं। दत्त महाशय के शब्दों में बहुत में निदर्शनों में यह अर्थात् एक मन्दिर छोटे से विश्वविद्यालय का स्वरूप धारण करता था, जहाँ पर विद्वान् पण्डित मन्दिर के बरामदे अथवा सम्मुखस्थित शून्यदार प्रांगण—मण्डप में एकत्रित होकर जिज्ञासु छात्रों को साहित्य, ज्योतिष, वेद, वेदांग, पुराण तथा अन्य विभिन्न विद्याओं में शिक्षित तथा दीक्षित करते थे। कालान्तर में मन्दिर, उसके देवता तथा उनके पुजारी की गरिमा एवं ख्याति मुद्गर प्रदेशों में फैल जाती थी जिससे विभिन्न प्रदेशों से लोग आकर देवदर्शन के साथ-साथ ज्ञानार्जन के लिए भी आने के अभिलाषी हो जाते थे।

मन्दिर में एक विशाल नगर बनने की कहानी में हिन्दू सभ्यता की प्रमुख एवं महत्त्वपूर्ण आश्रम-व्यवस्था ने भी बड़ा साहाय्य प्रदान किया। आश्रम-चतुष्टय में वानप्रस्थाश्रम के अन्तर्गत जब लोग पदार्पण करते थे तो घर छोड़कर किसी निर्जन, पावन एकांत में जाकर रहते थे। यदि सौभाग्य वश ऐसा स्थान किसी मन्दिर के समीप में मिल गया तो फिर अहोभाग्य। अतः वानप्रस्थाश्रमियों के सान्निध्य से जो

प्रथम छोटे-छोटे उटज बने, वे कालान्तर में दानवीरों की सहायता से सुन्दर आवास-भवनो में परिणत हो गये ।

इस प्रकार इन विभिन्न कारणों से जब मन्दिर के चारों ओर बस्तियाँ बस गयी तो फिर उनकी आवश्यकता की पूर्ति के हेतु विभिन्न दूकानों आदि की स्थापना हुई । कालान्तर में वह स्थान राजाश्रय पाकर वहाँ पर राजपीठ के स्थापन में भी निमित्त बना । राजप्रासादों का निर्माण भी हो गया । अन्त में मार्ग, प्रतौली, परिखा, प्राकार, अट्टालक आदि आवश्यक नागरिक वास्तु-उपकरणों की निवेश-क्रिया भी सुतरा सम्पादित की गयी । इस प्रकार वह मन्दिर आगे चलकर एक नगर में बदल जात था । इस प्रकार के नगरों के निदर्शन में दक्षिण-भारत का काजीवरम् नगर प्रस्तुत किया जा सकता है ।

मन्दिर-नगरों के, विशेष कर दक्षिण-भारत के विषय में एक बात विशेष उल्लेखनीय यह है कि उनकी 'निवेश-प्रक्रिया' तथा शिल्पशास्त्रों में प्रतिपादित 'ग्राम-निवेश' अथवा नगर-निवेश प्रक्रिया विन्कुल मिलती जुलती है । ग्राम या नगर के द्वार एवं पक्षद्वार का सादृश्य मन्दिर के गोपुर से, ग्रामीय या नगर के राजमार्ग का सादृश्य मन्दिर-मार्गों से, मंगलवीथी या ग्रामीय वृत्ताकार सड़कों का सादृश्य मन्दिर की प्रदक्षिणा से सुतरा प्रकट है । इसी प्रकार मन्दिर-मण्डप ग्रामीय या नगर-परिषद्-भवन से सादृश्य रखता है । इसी प्रकार मन्दिर के विभिन्न भवनो एवं सभा-सदनो, प्रकोष्ठों, प्रागणों, कूप, तडाग, जलागम्यो आदि का भी सादृश्य प्रकट है ।

ग्राम—पुर-पर्यायो की पृष्ठभूमि पर नगर-विकास का यह प्रसार खूब प्रवृत्त हुआ । परन्तु अभी तक हम विशेष कर ऐसे नगरों के विकास के कारणों का विवेचन कर रहे थे जिनका विकास पूर्व-सूचित विकास की दो कोटियों, स्वतः प्रवृत्त तथा परप्रवृत्त में से प्रथम कोटि से सम्बन्धित था । जहाँ तक दूसरी कोटि का प्रश्न है उसमें पूर्व-प्रतिपादित स्थानीय आदि किलों की स्थापना के कारण नगरों का विकास बताया ही जा चुका है । ऐसे नगर परप्रवृत्त कोटि में आते हैं । अब इस प्रसंग में हमें एक दो तथ्यों का उद्घाटन कर दूसरे प्रकरण में प्रवेश करना है । परप्रवृत्त अथवा स्वतः प्रवृत्त नगरों के विकास में ग्रामी ने बड़ा योग दिया । इसके अतिरिक्त देश की तत्कालीन शासन-पद्धति एवं सुरक्षा-व्यवस्था ने भी उसमें कम योग नहीं दिया । पाटलिपुत्र आदि बड़े-बड़े नगरों की कहानी ग्राम-समूहों में लिखी गयी है । जैसा हम आगे देखेंगे, नगर-विधान तथा ग्राम-विधान के निवेश-नियम प्रायः समान ही हैं । ग्राम के बृहत् रूप को ही नगर की सज़ा दी गयी है । राजमार्ग, मंगलवीथी अथवा प्रदक्षिणा, जेसबोर्ड की पद्धति के अनुसार विभिन्न वास्तुपद-विभाग (जहाँ पर अपने-अपने व्यवसाय एवं पद के अनुरूप आवास-भवनो का वर्गीकरण

किया गया है), तड़ागो, कूपो, देवतायतन आदि की व्यवस्था तथा द्वार-निवेश-नियम ये प्रायः सभी वास्तु-अंग ग्राम-निवेश एवं पुरनिवेश में सर्वत्र समान प्रतिपादित हैं। अतः प्रकट है कि ग्राम एवं नगर इन दोनों के निवेशोपक्रम एवं तत्सम्बन्धी विभिन्न विन्यास के साम्य के कारण ही ग्रामों को नगरों में परिणत करने, विकसित होने का प्रथम मिला। यही कारण है कि पुरातन समय में जब यातायात एवं अन्य आधुनिक साधनों का अभाव था तो राजा लोग (क्योंकि प्राचीन समय में प्रायः माण्डनिक राज्यों का ही प्राधान्य था) प्रायः किसी सुविधा-पूर्ण ग्राम में अपना महल बनाकर रहते और वहाँ से उस ग्राम के चतुर्दिक् स्थित अन्य बहुत से ग्रामों के शासन-संचालन, कर-एकत्रीकरण एवं रक्षार्थ दुर्ग की स्थापना करते थे। इस प्रकार थोड़े ही समय में वह ग्राम राजपीठ होने के कारण विशाल नगर में परिणत हो जाता था। भाग्य-वर्ष के प्राचीन नगरों के उदय की यह एक सामान्य कथा है।

नगर-प्रभेद

यद्यपि गत प्रकरण में पुर-पर्यायों की समीक्षा से विभिन्न नगर-विभेदों का कुछ आभास प्राप्त हो चुका है। परन्तु शिल्पशास्त्रों में नगर एवं ग्राम तथा दुर्ग के जो वर्गीकरण दिये गये हैं उन सब का समुद्घाटन कर देना आवश्यक होगा। पीछे के प्रकरणों में यह बार-बार कहा गया है कि नगर और ग्राम का भेद आकार-भेद है न कि प्रकार-भेद। तथापि यह अधिक सगत होगा यदि ग्राम एवं नगर का विवेचन अलग-अलग प्रकरणों में किया जाय, क्योंकि स्थापत्य-शास्त्र की यही परम्परा है।

पूर्य प्रकरण में पूर्णरूप से यह प्रतिपादित किया गया है कि नगर-विकास की भिन्न धाराओं—स्वरूपों, आकृतियों एवं श्रेणियों के अन्तर्गत में नगर-विशेष के विकास की विशेषताओं के कारण ही नगर के विभिन्न विभेद परिलक्षित होते हैं। प्रत्येक नगर की अपनी एक निजी वैयक्तिकता होती है जिसकी छाप उसके कांदवर्ग पर पूर्ण रूप से परिलक्षित होती है। किसी सभ्यता-काल पर पतने नगर की वैयक्तिकता किसी पार्वत्य-प्रदेश अथवा उपत्यका-भूमि में स्थित नगर की वैयक्तिकता से भिन्न होगी ही। इसी प्रकार देवतायतन की छाया में विकसित अथवा किसी आश्रम, उदज, कुटीर अथवा कुलगृह से विकसित नगर की विशेषता भी उस नगर से, जो किसी सागर-वेला पर विकसित हुआ है अवश्य भिन्न होगी।

भारतीय स्थापत्य-शास्त्र के परिशीलन से नगरों के निम्न प्रभेद देखे गये हैं—

१—पुर

४—कुब्जक

७—दुर्ग

२—नगर

५—पत्तन

८—खेट

३—नगरी

६—राजधानी

९—खर्वट

१०—शिविर (सेनामुख, स्कन्धावार)	१३—कोटमकोलक
११—स्थानीय	१४—निगम
१२—द्रोण-मुख	१५—मठ या विहार

१. पुर—पुर भी नगर का पर्याय है, परन्तु परम्परा से जिन नगरों के अर्थ में प्राचीन साहित्य में पुर शब्द का प्रयोग किया गया है वे डा० आचार्य के शब्दों में विमान नगर के बोधक हैं। उदाहरणार्थ त्रिपुर तथा महापुर (यजुर्वेद तथा ब्रह्मांड पुराण द्रष्टव्य है)।

२. नगर—नगर के सम्बन्ध में सर्वप्रथम हमें इसकी शब्द-व्युत्पत्ति पर ध्यान देना है। नगर नग (न गच्छतीति नग) से सम्भवतः सम्पन्न हुआ है। जिस प्रकार एक नग (पर्वत) में पाषाण-शिलाओं के कारण दृढ़ता एवं स्थायित्व होता है, उसी प्रकार ऐसी बस्ती, जिसमें पक्के मकान हों तथा जिनकी दीवारें तथा छतें विशेष कर पाषाण-शिलाओं अथवा तप्त इष्टकाओं से निर्मित हों, उसको नगर कहा गया है।

३. नगरी—नगर का पर्याय मात्र है। नगरी में प्राचीनत्व के कारण उसकी प्रतिष्ठा में धर्माश्रयता प्रधान है। मोक्ष-दायिका सात पुण्य-पुरियों के नाम से हम परिचित ही हैं।

४. कुवजक—यह भी नगर का ही नाम है परन्तु कामिकागम (२०.२५) के अनुसार यह महानगरी के किसी कोण-विशेष पर निविष्ट एक सुन्दर बस्ती है जहाँ पर लोग अवकाश के दिनों में महानगर से आकर रहते हैं अथवा मकान बना लेते हैं। यह एक “सुवर्ग” होता है अथवा महानगर के अत्यन्त समीप एक ग्राम-विशेष का नागरिक उप-कण्ठों एवं सभागों से विकसित स्वरूप।

५. पत्तन (तथा पुट-भेदन)—‘समरांगण०’ में पत्तन के सम्बन्ध में यह प्रवचन है—“उपस्थान भवेद् राजा यत्र तत् पत्तन विदुः”, जहाँ पर राजाओं का उपस्थान हो अर्थात् ग्रीष्मकालीन अथवा शीतकालीन राजपीठ हो उसे पत्तन कहते हैं। परन्तु ‘समरांगण०’ की यह परिभाषा परम्परागत शिल्पशास्त्रों एवं व्यावहारिक साहित्य सधर्भों के अनुकूल नहीं जँचती, ऐसी शका उठ सकती है। परन्तु अमरकोश के नगर-पर्यायों की टिप्पणी (मणिप्रभा) में लिखा है—“जहाँ राजा के नौकर आदि बसते हैं उसके पत्तन, पुट-भेदन, ये दो नाम हैं।” जहाँ राजा के नौकर रहते हैं वह स्थान राजा का उप-स्थान हो ही सकता है। वही उप-स्थान यदि व्यवसाय तथा वाणिज्य का केन्द्र हो तो पुट-भेदन के नाम से पुकारा जाता है—“बहुस्फीतवणिग्युक्त तदुक्त पुट-भेदनम्” (स० सू०, १८वाँ अध्याय)। अतः पत्तन एवं पुट-भेदन की समरांगणीय साहचर्य-परम्परा प्रचलित परम्परा से वैषम्य नहीं रखती। मानसार में पत्तन की जो परिभाषा दी है तथा मनुष्यालय-

चन्द्रिका में पत्तन पर जो प्रवचन है इन दोनों को मयमतीय परिभाषा के साथ मिलाने पर जिस निष्कर्ष पर हम पहुँचते हैं उसके अनुसार पत्तन एक प्रकार का बृहत् वाणिज्य-बन्दरगाह है, जो किसी नदी या सागर के किनारे स्थित होता है तथा जहाँ पर प्रधान रूप से वणिक्गण निवास करते हैं। कौटिलीय अर्थ-शास्त्र के परिशीलन से पत्तन के दो रूप प्राप्त होते हैं—पत्तन तथा पट्टन (जो प्रायः पत्तन का ही विकृत रूप सामान्य रूप से समझा जाता है)। इनका रूप पूर्व निर्दिष्ट पत्तन-विशेषताओं से ही प्रभावित है।

६. राजधानी—इसका विशेष विवरण भारतीय वास्तु-शास्त्र (पृ० १०२-३) में पढ़िए।

७. दुर्ग—स्पष्ट है।

८. खेट—खेट के सम्बन्ध में 'समरागण०' में (दे० पुर-निवेश, अध्याय १०) जो निर्देश है उसका सारांश यह है कि नगर, खेट एवं ग्राम तीनों के निवेश में खेट बीच का है—नगर से छोटा परन्तु गाँव से बड़ा। इसी लिए श्री कुमार ने अपने शिल्प-रत्न में लिखा है—

ग्रामयोः खेटकं मध्ये राष्ट्र-मध्ये तु खर्वटम् ।

अर्थात् दो ग्रामों अथवा ग्राममूह के मध्य में एक समृद्ध लघु-काय नगर खेटक नाम से पुकारा जाता है तथा राष्ट्रों के मध्य में उसी को खर्वट की सजा दी गयी है। खेट (नगर) की इस साधारण विशेषता के साथ दूसरी विशेषता यह है कि इस नगर की आबादी विशेष कर शूद्रों तथा कर्मकारों की होती है। इस तथ्य का पुष्टीकरण मयमत की निम्नलिखित परिभाषा से प्रकट है—

शूद्रैरधिष्ठितं यत्र घृचलावेष्टितं तु तत्, खेटम् ।

अर्थात् जो शूद्रों से अधिष्ठित हो तथा नदी और पर्वत से आवेष्टित हो उसे खेट कहते हैं। खेट की तीसरी विशेषता यह है कि उसका प्राकार मृन्मय होता है—“पासुप्राकार-निबद्ध खेटम्”, “खेटानि धूलिप्राकारोपेनानि” (दे० कौटिल्य-अर्थशास्त्र, अ० २२ पृ० ५६, टिप्पणी)। अतः निश्चित है कि खेटक में केवल शूद्र लोग रहते थे। आज भी देहातो की बस्तियों की ओर ध्यान दीजिए। खेडो, खेरो के नाम से प्रसिद्ध छोटे-छोटे ग्रामों में प्रायः निम्न जाति के लोग रहते हैं।

९. खर्वट—खर्वट (नगर) की मुख्य विशेषता यह है कि वह पार्वत्य प्रदेश पर होता है।

१०. शिविर—इसकी विस्तृत समीक्षा आगे के अध्याय 'दुर्ग-प्रभेद' में की गयी है।

११. स्थानीय—स्थानीय नामक नगर को चाणक्य ने दुर्ग कहा है। ८०० ग्रामों के मध्य में स्थानीय नामक दुर्ग-विशेष की स्थापना करने के लिए अर्थशास्त्र का आदेश है। 'स्थानीय' के शब्दार्थ पर यदि हम ध्यान दें तो वाक्यार्थ के साथ-साथ वास्तु-शास्त्रीय परम्परा में उसके विकसित स्वरूप के मर्म को समझ सकते हैं। वाक्यार्थ एक मात्र लोकल हुआ, स्थानीय से लोकल तथा "फर्टीफाईड टाउन" इसकी सर्व-साधारण विशेषता है। परन्तु इसमें एक इतिहास भरा हुआ है। प्राचीन काल में जब आधुनिक साधनों का अभाव था तो राज्यसत्ता एवं राज्यव्यवस्था सदैव एक ही स्थिर नहीं रहती थी। अतः आवश्यकतानुसार राजा लोग अपने-अपने स्थानीय हेड-क्वार्टर स्थापित करते रहते थे, बदलते रहते थे। अतएव कालान्तर में इस प्रकार के नगर-विशेष की सजा ही स्थानीय पड़ गयी। आगे चलकर जब शान्ति एवं सुरक्षा में स्थिरता आयी तो फिर स्थानीय नगरों में सुरक्षाहेतु एवं कर-एकत्रीकरणार्थ राज्य की ओर से कोई उच्च राज्याधिकारी रहने लगा। आधुनिक भारत में कमिश्नरियों के लिए हम स्थानीय शब्द का प्रयोग कर सकते हैं।

१२. द्रोणमुख—द्रोणमुख एक प्रकार का आपणक नगर है। यहाँ व्यवसायियों का आना-जाना लगातार रहता है। इसकी स्थिति किसी नदीतट पर अथवा सरिता-संगम अथवा सागर-बेला पर बतायी गयी है। इसका दूसरा नाम द्रोणीमुख भी है। श्री कुमार के अनुसार यह नगर एक प्रकार का बन्दरगाह है जहाँ पर जहाज आते-जाते हैं और विधाम लेने हैं (शिल्परत्न, अ० ५)।

१३. कोट्मकोलक—यह एक प्रकार का आरण्यक नगर है। पर्वतों के मध्य में भी इसकी स्थिति हो सकती है।

१४. निगम—इस नगर की सर्वप्रमुख विशेषता यह है कि इसमें विशेष कर कला-कार, कारीगर, शिल्पी लोग रहते हैं। यह बड़े ग्राम एवं नगर के बीच की बस्ती वाला नगर, कसबा कहा जा सकता है।

१५. मठ अथवा विहार—मठ या विहार उन विद्यास्थानों, विश्वविद्यालयीय नगरों की सजा है, जिनकी महत्ता एवं गरिमा से विद्वत्समाज परिचित है। वैसे तो मठ या विहार उस स्थान को कहते हैं जहाँ छात्रों के आवास एवं अध्ययन के स्थान हो। परन्तु कालान्तर पाकर, जैसा कि नगर-विक्रम के प्रकरण में निर्देश किया जा चुका है, ये ही छोटे-छोटे गुरु-गृह, कुलपति-कुटीर, छात्रावास, भिक्षु-उत्तज बड़े-बड़े नगरों के आकार में परिणत हो गये। ऐसे विश्वविद्यालयीय नगर आज भी पाये जाते हैं। कैम्ब्रिज, ऑक्सफोर्ड, वाराणसी, प्रयाग आदि विभिन्न आधुनिक विश्वविद्यालयीय नगरों को कौन नहीं जानता? प्राचीन भारत में ऐसे नगरों में केवल दूर-

दूरागत छात्र ही नहीं रहते, पढ़ते, अनुसन्धान एवं गवेषणा करते, ब्रह्मचर्य पालन करते थे, वरन् विभिन्न जिज्ञासु लोग भी आकर इनकी छाया में रहते, चिंतन, मनन एवं भजन करते, शान्ति पाते थे। विभिन्न मम्प्रदायों के भिक्षु-वृन्द, परित्राजक-गण, साधु-टोलियाँ भी यहाँ विचरण करती थी। बड़े-बड़े धर्मों के आचार्य अपने-अपने धर्म-चक्रों का धीगणेश भी करते थे। बड़े-बड़े दार्शनिकों ने इनमें अपने दर्शनों की रचना की। ऐसे नगरों में खाद्य एवं पेय का पूर्ण प्रबन्ध होता था। शान्ति का साम्राज्य, तपस्या और साधना का वातावरण, सुविधा एवं सादगी का आदर्श सर्वत्र विराजमान रहता था। भारत की महान् सम्यता एवं सस्कृति के निर्माण में इन नगरों ने बड़ा योगदान किया। काशी, सारनाथ, नालन्दा और तक्षशिला के इतिहास की गाथा के ममोज्ज्वल पृष्ठ, भारतीय सम्यता की गौरव-गाथा को कौन नहीं स्वीकार करेगा ?

हैबेल साहब ने प्राचीन भारतीय विश्वविद्यालयीय नगरों के सम्बन्ध में अपनी पुस्तक 'इंडियन आर्कीटेक्चर' में कहा है कि ऐसे नगरों के विकास में भारतीय सस्कृति की आधार-भूत विशेषता ब्राह्मणाधिवास अथवा आश्रम-व्यवस्था ने जो प्रभुत्व दिया वह ठीक ही है। उनके शब्दों में जब ब्राह्मण लोग आर्य-सस्कृति एवं सम्यता के संरक्षक बने तो उनके निवास-आश्रम अथवा अधिवासीय ग्राम (ब्राह्मणाधिवास, दे० हर्षचरित) एक विश्वविद्यालयीय नगर में परिणत हो जाते थे। क्योंकि उनकी विद्वता एवं पाण्डित्य की कीर्ति को सुनकर हजारों की तादाद में शिष्यमण्डली उनमें शिक्षा-ग्रहण करने के लिए आती थी।

ग्राम-प्रभेद

नगर और ग्राम में साम्य होने हुए भी पर्याप्त भेद था, ओर है। जहाँ ग्राम अकृत्रिम एवं प्राकृतिक है वहाँ नगर कृत्रिम तथा मानवकृत है। जहाँ ग्राम के विकास में नैसर्गिक विकास के दर्शन होते हैं वहाँ नगर के विकास में, उमकी विवृद्धि में मनुष्य-प्रदत्त कृत्रिमता का पुट पद-पद पर परिलक्षित होता है। ग्रामों की इस गर्व-साधारण विशेषता के अतिरिक्त कौटिलीय अर्थशास्त्र की एक दूसरी परम्परा है, जिसके अनुसार ग्रामों का विकास भी नैसर्गिक आवश्यकताओं एवं साधनों के अतिरिक्त सैन्य-संचालन अथवा शासन की सुविधा के आधार पर भी हुआ। इस सम्बन्ध में ग्राम-निवेश एवं ग्राम-निर्माण के विषय में कौटिल्य के निम्न प्रवचन दिये जाते हैं (दे० कौ० अर्थ०, अ० २२वाँ) —

“ग्राम, जिनमें कि प्रत्येक में कम से कम सौ शूद्र अथवा कृषक परिवार तथा अधिक से अधिक ऐसे पाँच सौ परिवार हों, स्थापित किये जायें। प्रत्येक की सीमा

एक कोम से दो कोस की हो। इनके रक्षार्थ अपनी-अपनी स्थित्यनुरूप पारस्परिक रक्षा का प्रबन्ध हो। सीमा का पार्थक्य अथवा निर्धारण किसी नदी, पर्वत, वन, बाल्बाकृति वीरघ, कन्दरा, पुल अथवा विशेष वृक्ष, जैसे शालमली, शमी अथवा क्षीरवृक्ष आदि से सम्पादित किया जाय। इन ग्रामों के रक्षार्थ ८०० ग्रामों के बीच स्थानीय दुर्ग, २०० के बीच द्रोणमुख दुर्ग तथा १० ग्रामों के बीच में सग्रहणदुर्ग की स्थापना की जाय।”

चाणक्य के इन आदेशों से राजा के लिए ग्रामों की स्थापना करना कृत्रिम हो जाता है। ग्राम-निवेश की इस कृत्रिमता के अन्तस्तल में जो रहस्य है उस पर प्रथम ही सकेत हो चुका है। राजपीठिय नगरों—राजधानियों को सकीर्ण होने से बचाने के लिए आबादी के कुछ अंशों को, नये-नये गाँवों का निर्माण करके, वहाँ भोजना अथवा विदेशियों को इन नव-निविष्ट ग्रामों में रहने के लिए प्रोत्साहित करना—ये ही प्रायः इन कृत्रिम ग्रामों की रचना के हेतु है।

ऐसे ग्रामों के विकास के सम्बन्ध में जो एक और सकेत है वह है सैन्य-संचालन-प्रयोजन। इसकी पुष्टि ‘दत्त-प्रदत्त उम्माग जातक’ (दे० टी० पी० इन ऐंशेट इंडिया, पृ० १६८) की एक कथा से हो जाती है। युद्ध-प्रस्थान के लिए उद्यत एक राजा ने अपने मंत्री को आज्ञा दी कि वह प्रस्थान-पथ पर ग्रामों का निर्माण करे। मंत्री ने वैसा ही किया तथा राजा से निवेदन किया—“महाराज ! अब विलम्ब न करे। सात-सात योजनाओं की दूरी पर मैंने आपकी आज्ञानुसार ग्रामों का निर्माण करा दिया तथा उनमें विश्राम स्थान आदि के साथ-साथ भोजन-वस्त्र, आभूषण, यान, अश्व, गज आदि सभी आवश्यक वस्तु-सभारों का विन्यास एवं प्रबन्ध कर दिया है।” अतः प्रकट है कि ग्राम-विकास का कारण, जहाँ स्वतः उदय होता तो सर्वसाधारण रूप में था ही, और भविष्य में भी होगा, वहाँ इस नैसर्गिक विकास के अलावा दूसरी कोटि राजनीतिक एवं सैनिक कारणों के योग की भी है। कोटिल्व के उपर्युक्त प्रवचन के परिशीलन से प्रतीत होता है कि ग्रामों के प्रादुर्भाव के इस सांकेतिक समीक्षण के उपरान्त उनकी आबादी की विवेचना आवश्यक है। चाणक्य ने लिखा है कि ग्रामों की आबादी के अविरल अग क्रिपिजीवी सूत्र है, इसका पोषण मार्कण्डेय-पुराण के निम्न वचन से भी होता है—

तथा शूद्रजनप्राया सुसमृद्धकृषोबला ।

क्षेत्रोपयोगभूमध्ये

वसतिग्रामसंज्ञिका ॥

परन्तु ये निर्देश पूर्ण सत्य के द्योतक नहीं हैं। इनकी आंशिक सत्यता में दो राये नहीं हो सकती, परन्तु आदिम शिल्प-ग्रन्थों में इसके विपरीत प्रमाण मिलते हैं

जिमसे यह स्पष्ट है कि शूद्रेतर जानियाँ एवं ब्राह्मण आदि भी ग्राम के प्रमुख निवासी होने थे। बाण ने "ब्राह्मणाधिवास" नामक ग्राम का हर्षचरित में वर्णन किया है। इस परम्परा की पुष्टि में मयमत का वचन विशेष रूप से द्रष्टव्य है (दे० अ० ६)। इसके परिशीलन से ज्ञात होता है कि ग्रामों में शूद्रेतर उत्तमवर्गी ब्राह्मणों की बस्तियाँ होती थी। विभिन्न-संख्यक ब्राह्मण-भवनो के अनुरूप ही उत्तम, मध्यम तथा अधम ग्रामों का संख्यान किया जाता था।

इस सम्बन्ध में ध्यान देने की बात यह है कि मयमत आदि प्राचीन शिल्प-शास्त्रों में प्राचीन भारतीय जीवन की उस झलक के दर्शन होते हैं, जब भारतीय जीवन अधिकांश ग्रामीण था। चन्द्रगुप्त मौर्य के समय में भारत का नागरिक जीवन अत्यन्त विकास को प्राप्त हो चुका था। अतः नागरिक चाणक्य यदि ग्रामों में शूद्र आदि निम्न श्रेणी के लोगों की बस्ती का संकेत करना है तो विशेष आश्चर्य की बात नहीं। ग्रामों की आबादी की इस साधारण समीक्षा के उपरान्त ग्राम-प्रभेद पर प्रकाश डालने के पूर्व एक तथ्य की ओर पाठकों का ध्यान और आकर्षित करना है। जहाँ पर आज भी प्राचीन नगरों के परकोटों के भग्नावशेष विद्यमान हैं वहाँ ग्रामों के प्राकारों की शायद ही कहीं उपलब्धि होती हो। इसके दो कारण हैं। एक तो ग्रामों का निर्माण साधारण, तत्तद्देशीय मृत्तिका, काष्ठ, घास-फूस आदि से सम्पन्न होता था, अर्थात् ग्रामों के भवन मृन्मय होते थे, अतः उनमें स्थायित्व के तत्त्व कहाँ रह सकते थे? ग्रामों के पुराने मकान गिरते गये, नये बनते गये। अतः प्राचीन ग्रामों के भग्नावशेष खण्डहरों में अथवा भूगर्भ में विलीन रूप से प्राप्त होते हैं जो खुदाई करने से अध्ययन अथवा खोज में कुछ भी सहायक नहीं बन सकते। दूसरा कारण यह है कि ग्रामों की प्राकार-प्रक्रिया पुस्तकों तक विशेष सीमित रही, प्रयोग में वह पूर्णरूप से नहीं पनप सकी। ठीक भी है, प्राकारादि-निवेश-प्रक्रिया तो कृत्रिम अधिक है, नैसर्गिक कम। ग्रामों के विन्यास के आधारभूत गिद्धान्तों की समीक्षा में स्वतः प्रवृत्त ग्रामों के विकास की ओर पाठकों का ध्यान पूर्व ही आकर्षित किया जा चुका है। अतः स्वतः प्रवृत्त ग्रामों में प्राकार आदि सन्निवेश सर्वसाधारण हो ही नहीं सकता। यत्र-तत्र एक-दो ग्रामों की यह विशेषता हो सकती है। उसी विशेषता से सम्भवतः प्रभावित होकर मानमार आदि शिल्प-शास्त्रीय ग्रन्थों में नगर-निवेश के सामान्य नियमों, प्राकार-परिखा आदि प्रक्रिया का समान रूप से ग्रामों के सन्निवेश में भी उल्लेख किया गया है।

यह पूर्व ही संकेत किया जा चुका है कि मानमार, मयमत आदि वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में नगर, दुर्ग तथा ग्राम के निवेश एवं विभिन्न अंगों के विन्यास में प्रकार का अन्तर नहीं, आकार का ही अन्तर है। तीनों ही मुरक्षित स्थान बताये गये हैं। हाँ

जहाँ दुर्ग-निवेश का प्रमुख उद्देश्य रक्षार्थ सैन्यावास था वहाँ ग्रामो एवं नगरो के निर्माण का प्रयोजन आवास-स्थापन था। यहाँ पर यह स्मरण रहे कि ग्रामो, नगरो एवं दुर्गों की इस सामान्य निवेश-प्रक्रिया का प्रवर्तन बहुत दिन तक नहीं चला। भले ही सक्रान्ति-कालीन यह व्यवस्था रही हो, परन्तु जब मुख्यवस्था एवं शान्ति के दिन आये तो परकोटा आदि का विन्यास ग्रामो की बस्तियों में विलीन हो गया।

ग्राम-विकास एवं ग्राम-निर्माण के सम्बन्ध में इस सक्षिप्त पर्यालोचन के उपरान्त अब क्रमप्राप्त ग्राम-प्रभेद की विवेचना करनी चाहिए। मानसार के अनुसार ग्रामों के निम्नलिखित आठ भेद हैं—दण्डक, सर्वतोभद्र, नन्दावर्त, पद्मक, स्वस्तिक, प्रस्तर, कार्मुक तथा चतुर्मुख। मानसार की इस ग्राम-प्रक्रिया अथवा ग्राम-वर्गीकरण का आधार तत्तद् ग्रामो की आकृति-विशेष है।

मयमत के अनुसार भी ग्रामो के भेदों की संख्या आठ है, परन्तु उनमें मानसारीय सख्या-नाम्य के साथ-साथ पूर्ण सजा-साम्य नहीं है—दण्डक, स्वस्तिक, प्रस्तर, प्रकीर्णक, नन्दावर्त, पराग, पद्म तथा श्रीप्रतिष्ठित।

इस प्रकार मानसार एवं मयमत के ग्रामाष्टक में केवल निम्नलिखित पाँच सामान्य ग्राम हैं—दण्डक, नन्दावर्त, पद्म अथवा पद्मक, स्वस्तिक तथा प्रस्तर। मयमत की इस ग्राम-भेद-तालिका के सम्बन्ध में दूसरी विशेषता यह है कि इस वर्गीकरण का आधार मानसार के अनुरूप आकृति आदि नहीं है बरन् एकमात्र “मार्ग-योजना” ही है।

अस्तु, अब आगमो और पुराणो के उल्लेख पर भी विचरण करे और देखे कि उनमें कितने ग्राम भेद मिलते हैं? आगमो की वास्तु-शास्त्रीय देन अपूर्व है। कामिकागम के मत में ग्रामो को हम पन्द्रह भेदों में विभाजित कर सकते हैं। निम्न-निर्दिष्ट भेद-पुंज के परिशीलन से प्रतीत होता कि मानसार तथा मयमत के ग्राम-भेदों के सम अथवा साधारण, विषम अथवा असाधारण दोनों भेदों के ग्यारह प्रभेदों (५ साधारण, ३ असाधारण—मयमत, ३ असाधारण—मानसार) के अनिर्गुण चार और नये नाम द्रष्टव्य हैं—

१—दण्डक	६—प्रस्तर	११—श्रीप्रतिष्ठित
२—सर्वतोभद्र	७—कार्मुक	१२—सम्पत्कर
३—नन्दावर्त	८—चतुर्मुख	१३—कुम्भक
४—पद्म अथवा पद्मक	९—प्रकीर्णक	१४—श्रीवत्स
५—स्वस्तिक	१०—पराग	१५—वैदिक

इन विभिन्न ग्रामो के निवेश-नियमों के आधारभूत विषय जो स्थापत्य-ग्रन्थों में मिलते हैं, वे हैं—

- १-आकार (चतुरस्र, वृत्त, आयत, खड्ग, अष्टास्र, धनुषाकृति आदि-आदि)
- २-पदविन्यास (स्थण्डिल, चण्डित अथवा परमशायिक आदि पद-विशेष)
- ३-मार्ग-विनिवेश
- ४-रथ्या-महारथ्या-विनिवेश
- ५-मार्ग-रथ्या-महारथ्या के वाम अथवा दक्षिण ओर भवन-विनिवेश
- ६-केन्द्र-सन्निवेश-देवतायतन आदि
- ७-द्वार-गोपुर-विनिवेश
- ८-प्राकार-परिखा-विनिवेश
- ९-विभिन्न देवों के देवतायतन-निवेश
- १०-विभिन्न-वर्णोचित-वसति-मन्निवेश
- ११-तडाग, पुष्कर, वृक्ष आदि का विन्यास

एन अनि विकसित निवेश-परम्परा को देखकर यह कहना अनुचित न होगा कि ग्रामों की यह निवेश-योजना शास्त्रीय अधिक है, व्यावहारिक बहुत कम। यह तो एक समृद्ध नगर की निवेश-योजना प्रतीत होती है। इसका क्या रहस्य है? प्राचीन शिल्प-ग्रन्थ ग्रामों, नगरों एवं दुर्गों में वास्तुकला की दृष्टि से कोई विशेष अन्तर नहीं मानते, अतएव ऐसा प्रतिपादन मिलता है। अन्यथा ऐतिहासिक अनुसंधान में ग्राम-निवेश की यह रूपरेखा शायद ही मिल सके। शास्त्रीय दृष्टि से इन विभिन्न-कोटिक ग्रामों की विशेषताओं पर थोड़ी सी समीक्षा कर लेनी चाहिए।

पूर्वोक्त १५ ग्राम-भेदों की सविस्तर समीक्षा हमारे भारतीय वास्तु-शास्त्र (पृ० ११७-१६) में द्रष्टव्य है। इनमें से कतिपय प्रसिद्ध प्रकारों के रेखाचित्र भी द्रष्टव्य हैं (दे० वही)। इनके नामों से इनकी आकृति आदि का अनुमान हो जाता है, यथा दण्डक—दण्डाकार, गन्धावर्त—आनन्द भवन, स्वम्निक—स्व-स्निकाकार, पद्मक—पद्माकार, प्रस्तर—शय्याकार (इसमें आगामी विस्तार एवं प्रसार का बड़ा प्रश्रय रहता है), कार्मुक—धनुषाकार, चतुर्मुख—चतुरस्राकार, प्रकीर्णक—चामराकृति, पराग—मकड़ी के जाले की भाँति, कुम्भक—कुम्भाकार अर्थात् गोल।

इन पन्द्रह भेदों में अन्तिम सात भेदों के जो विशेष विवरण मध्यमत एवं विशेष कर कामिकागम में मिलते हैं उनमें मार्गों की विस्तृत सख्या का निर्देश है। अतः प्रथम विशेषता हुई बहुमार्ग-योजना, दूसरी विशेषता यह है कि उत्तरी मार्गों की सख्या पूर्वी मार्गों की अपेक्षा कहीं अधिक है। इस उत्तरदिग्वर्तिनी बहुमार्ग-विन्यास-योजना का कोई आधारभूत सिद्धान्त होना ही चाहिए। इसके सम्बन्ध में यह द्रष्टव्य है कि

ग्राम पूर्व से पश्चिम की ओर विशेष प्रसारित किये जाते हैं, अतः पूर्व-पश्चिम मार्ग विशेष लम्बे होने ही चाहिए। इस विनिवेश का वैज्ञानिक आधार यह है कि इस देश में, जहाँ वायु विणेश कर दक्षिणोत्तर अथवा उत्तर-दक्षिण बहता है, वह यहाँ के खुले मकानों के सम्मुख धूल न उड़ा सके और द्वार बन्द करने की आवश्यकता भी न पड़े जिससे पवन-संचार रुक जाय। आधुनिक नगर-निवेश के वैज्ञानिक दिक्सांमुख्य विनियोग में इस दृष्टिकोण को विशेष अभिनिवेश प्रदान किया जाता है। यह पुरा-तन समय में भी इस देश की ग्राम-विन्यास-प्रक्रिया की विशेषता थी—यह सुनरां प्रकट है। अतः भारतीय वास्तु-शास्त्र की मौलिकता कितनी गम्भीर है यह विद्वान् पाठक समझ सकते हैं।

इस सम्बन्ध में प्रसिद्ध वास्तु-शास्त्री हैबेल महोदय की समीक्षा पठनीय है—
“अनेक पीढ़ियों के पुजीभूत अनुभव ने यह मिद्ध कर दिया है कि भारतीय ग्रामों की ये विभिन्न निवेश-प्रक्रियाएँ रक्षा, स्वास्थ्य, सौन्दर्य, सुगमता एवं सरलता के लिए अत्यन्त उपादेय हैं। ग्राम-योजना के पूर्वाभिमुखी होने से यह निश्चित हो जाता है कि उस ग्राम के मुख्य मार्ग प्रातः से लेकर सायं तक सूर्य की रश्मियों से निरोग एवं प्रकाशित रहें तथा इसमें महामार्गों के ग्रामीण रथ्याओं (जो विशेष कर उत्तर-दक्षिण दौड़ती हैं) के साथ पारस्परिक कटाव से शीतलपन का पूर्ण आनन्द सुगम हो जाता है।”

दुर्ग-प्रभेद तथा दुर्ग-निवेश

नगर-प्रभेद तथा ग्राम-प्रभेद की ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित किया जा चुका है। अब क्रमप्राप्त दुर्ग-प्रभेद पर कुछ प्रकाश पड़ना चाहिए। यह पहले ही लिखा जा चुका है कि भारतीय वास्तु-शास्त्रीय विवरणों में नगर, ग्राम एवं दुर्ग तीनों को निवेश-पद्धतियों में कोई मौलिक भेद नहीं है। अब प्रश्न यह है कि भारतीय प्राचीन नगरों का यह वैलक्षण्य अथवा उनकी यह विशेषता कि उनके चारों ओर परिखा, प्राकार आदि की निवेश-पद्धति सर्व-माधारण रूप से आवश्यक ही नहीं अनिवार्य थी, इसका क्या रहस्य है? न केवल प्राचीन भारत में ही, वरन् ग्रीस, रोम आदि पश्चिमी देशों में भी प्राचीन काल में ऐसी ही व्यवस्था थी। अतः अमन्दिग्ध है कि प्राचीन पुरों एवं ग्रामों की इस सामान्य विशेषता (चतुर्दिक् प्राकार-योजना) के अन्तस्त्व में तत्कालीन जीवन-दशा का प्रतिबिम्ब परिलक्षित होता है। प्राचीन युग में जब शासन-पद्धति तथा शासन-व्यवस्था के वे सुन्दर केन्द्रीय साधन उपलब्ध नहीं थे, जिन से किसी विद्याल भू-भाग पर शासन की सुव्यवस्था, शान्ति-रक्षा (उपद्रवों, अराजकता तथा लूटमार के मूलोन्ध्येवन) का प्रबन्ध किया जा सके, विभिन्न बस्तियाँ, चाहे वे

ग्राम हों अथवा नगर, अपनी-अपनी रक्षा का उत्तरदायित्व स्वयं ही संभालती थी। अतएव बड़े-बड़े नगरो एवं राजधानियों की तो बात ही क्या, छोटे-छोटे ग्रामो एवं पुरो के लिए भी यह निवेश-पद्धति सामान्य रूप से अनिवार्य थी। अतः यह कहना असंगत न होगा कि पूर्वोक्त तथा पाश्चात्य दोनों ही ओर के देशों में आर्य-जीवन से सम्बन्धित इस प्रकार नगर-निवेश-पद्धति की एक सामान्य पुरातन व्यवस्था थी।

पुरातन साहित्य में प्रायः सर्वत्र प्राप्त नगर-वर्णनों में (यथा रामायण, महाभारत आदि प्राचीन ग्रंथों में) इस उपर्युक्त तथ्य के द्योतक नगर-निवेश के ज्वलन्त निदर्शन उपलब्ध होते हैं। अतः यह ठीक ही था कि नगर दुर्ग के रूप में और दुर्ग नगर के रूप में सामान्य रूप से प्रचलित एवं सन्निविष्ट होते थे। वैदिक वाङ्मय के परिशीलन में भी पता चलता है कि उस सुदूर अतीत में “पुर” शब्द का अभिधेयार्थ दुर्ग-सदृश बस्ती था। शब्दकल्पद्रुम में भी सम्भवतः इसी तथ्य के परिणामस्वरूप परिशिष्ट में लिखा है—

पुरं दुर्गमभिष्ठानं कोटो स्त्री राजधान्यपि ।

अर्थात् पुर का अर्थ दुर्ग, अभिष्ठान, कोट तथा राजधानी है। इन पर्यायों की समीक्षा का आधार-भूत सिद्धान्त रक्षा की सुव्यवस्था है एवं तदनुरूप प्राकार-परिखादि सन्निवेश प्रक्रिया के कारण ही इनमें पारस्परिक पर्याय-साम्य प्रदर्शित किया गया है। नगर, ग्राम एवं दुर्ग की सुरक्षा सम्बन्धी यह सामान्य परम्परा इन्हीं तक सीमित नहीं रही। नगरों की तो बात ही क्या, मन्दिरों के भी चारों ओर प्राकार आदि सन्निवेश का अनुगमन बहुत समय तक इस देश में, विशेष कर दक्षिण भारत के मन्दिरों में किया गया। मन्दिरों से तथा विद्यापीठों से नगरों के विकास-पर पूर्व प्रकरणों में पूर्ण प्रकाश पड़ चुका है।

दुर्गाकृति नगरों के निवेश अथवा नगराकार दुर्गों के विन्यास की परम्परा के अतिरिक्त कालान्तर में एक और पद्धति पनपी। वह यह कि नगर के अभ्यन्तर प्रदेश में अथवा किसी कोण पर अथवा नगर से कुछ दूरी पर दुर्गों का सन्निवेश होने लगा। मध्यकालीन राजधानियों के जो निदर्शन आज भी शिष्ट हैं, उनमें इस पद्धति के पूर्ण दर्शन होते हैं। जयपुर को लीजिए, इस मध्यकालीन राजधानी के उत्तर-पश्चिम कोण पर दुर्ग का निवेश हुआ है। महाभारत तथा रामायण में इन्द्रप्रस्थ, मथुरा, लका, अयोध्या, द्वारका आदि के वर्णनों से भी प्रकट है कि ये नगर तथा नगरियाँ पहले दुर्ग, पुनः कालान्तर में विस्तार एवं प्रसार की बहुमुखी आवश्यकताओं से महानगरियों एवं महानगरों के रूप में परिणत हो गयीं। राजस्थान के नगरों की भी यही कथा है। चित्तौड़ पहले एक किला था

कालान्तर में वह नगर हो गया। बात यह है कि दुर्गाकार नगरो की प्रथम विन्यास-योजना कालान्तर में बढ़ती हुई आबादी तथा अन्य विविध आवास-आवश्यकताओं के कारण असफल हो गयी। अतः किला भीतर रह गया और बस्तियाँ चारों ओर निमित्त होने लगी। यह कहना ठीक ही होगा कि यद्यपि प्राचीन भारत में प्रत्येक नगर सुरक्षित दुर्गाकृति नगर था परन्तु यह दुर्ग सर्वदा के लिए नगर का सम-विस्तृत तो नहीं हो सकता था। अतः समय पाकर वह नगर के अन्त्यन्तर रह गया अथवा नगर के किसी कोणविशेष पर स्थित रह गया।

दुर्ग-निवेश की यह परम्परा अर्वाचीन नहीं कही जा सकती। महाभारत के शान्ति पर्व (दे० अ० ८६) में लिखा है—‘षड्विधं दुर्गमास्थाय पुराण्यथ निवेशयेत्।’ अतः यह परम्परा भी प्राचीन है। अभी तक दुर्गाकृति नगरो, नगराकार दुर्गों अथवा नगराभ्यन्तर दुर्गों के सम्बन्ध में जिस निवेश-पद्धति की मीमांसा हो रही थी उसका सम्बन्ध प्राकार-परिखादि-विनिवेश सम्बन्धी कृत्रिम पद्धति से है। परन्तु वास्तव में दुर्गविनिवेश की दो पद्धतियाँ शास्त्रों में पायी जाती हैं—अकृत्रिम तथा कृत्रिम।

अकृत्रिम दुर्ग-प्रक्रिया का अर्थ यह है कि इस प्रकार के दुर्गों के विन्यास के लिए प्रकृति स्वयं उपादान उपस्थित करती है। अर्थात् प्राकार-विधान, परिखाखनन तथा वप्रविन्यास आदि कृत्रिम सुरक्षा-साधनों के अतिरिक्त दैवकृत अथवा प्रकृति-प्रदत्त उपादानों से भी दुर्गों की व्यवस्था होती है। इसके लिए कौटिल्य के निम्न प्रबचन उल्लेख्य हैं—

चतुर्विधं जनपदान्ते साम्प्रदायिकं देवकृतं दुर्गं कारयेत् । अन्तर्द्वीपं स्थलं वा निम्नावरुद्धमोदकं प्रास्तरं गुहां वा पार्वतं निरुद्धकस्तम्भमिरिणं वा धान्वनं खंजमोदकं स्तम्भगहनं वा वनदुर्गम् । तेषां नदीपर्वतदुर्गमजनपदा रक्षास्थानं धान्वनवनदुर्गमटवी-स्थानम् ॥

अर्थात् राज्य की चारों सीमाओं पर सुरक्षार्थ प्रकृति-प्रदत्त साधनों के द्वारा दुर्ग-व्यवस्था अनिवार्य रूप से करनी चाहिए। इस व्यवस्था के विभिन्न रूपों में कही जलदुर्ग (सरिता के मध्य-प्रदेश की स्थलभूमि अन्तर्द्वीपीय स्थान पर अथवा उस मैदान पर जिनके चारों ओर निम्न स्थल में अवरुद्ध जल भरा हो) का विन्यास करना चाहिए । कही पर्वतीय दुर्ग की व्यवस्था सम्पादित करनी चाहिए । यह भी दो रूपों में हो सकती है; जिसके चारों ओर पर्वत हो, अथवा पर्वतीय उपत्यका भूमि में जिसकी स्थिति हो, और वह चारों ओर से छोटी-छोटी पहाड़ियों से घिरी हो। तीसरी व्यवस्था है मरुदुर्ग (धान्वन) की। यह या तो निरुद्धक बन्ध प्रदेश के मध्य में स्थित हो अथवा उस भूमि पर स्थित हो जिसकी जमीन मरु-क्षार से ऊपर बन गयी हो। चौथी

व्यवस्था वन-दुर्ग की है। इस व्यवस्था में भी दो विकल्प हैं—खंजनोदक तथा स्तम्भ-गहन। प्रथम का अर्थ है वह दलदली अरण्य-भूभाग जो झाड़ियों से तथा वन-वृक्षों से घिरा हो। दूसरे का अर्थ आरण्य घेरा है जिसे बड़े-बड़े उत्तुंग वृक्ष तथा उनके नीचे झाड़ियाँ घेरे हुए हो। प्रायः प्राचीन शिल्प-शास्त्रों में अकृत्रिम दुर्ग-प्रक्रिया के ही उल्लेख मिलते हैं। समयत तथा मानमार, दोनों ग्रन्थों में अकृत्रिम तथा कृत्रिम दुर्गों की मिश्रित व्यवस्था है। दुर्ग-नगरे अथवा नगराकार दुर्गों की जो व्यवस्था थी वह तो परिष्ठा-प्राकार-वैप्रादि विनिवेश-विन्यास-विनियोजना से अलंकृत होकर कृत्रिम पद्धति की निदर्शक है। परन्तु भोजराज को यह श्रेय है कि इन्होंने दुर्ग-निवेश की दोनों पद्धतियों, कृत्रिम तथा अकृत्रिम की विवेचना की है। भोज के 'युक्ति-कल्पतरु' के परिशीलन से यह पता चलता है।

मानमार की दुर्ग-निवेश-पद्धति का सागराज यह है कि दुर्गों को हम प्रथम निम्न-लिखित आठ वर्गों में बाँट सकते हैं—

शिविर	स्थानीय	सबिद्धार्थक,	निगम
वाहिनीमुख,	द्रोणक,	कोलक,	स्कन्धावार

फिर इन आठों प्रकारों का दुर्ग-वर्ग अपनी स्थिति के अनुरूप निम्नलिखित सात उपवर्गों में बाँटा गया है —

पर्वतीय दुर्ग (गिरिदुर्ग),	मिश्रदुर्ग,	जलदुर्ग,
ऐरिणदुर्ग,	वनदुर्ग,	देवदुर्ग
		पकदुर्ग

गिरि-दुर्ग के पुनः तीन भेद किये गये हैं—अपनी स्थिति के अनुरूप वह दुर्ग पर्वत-शिखर पर स्थित है, अथवा उसकी स्थिति पर्वत की उपत्यका में है, अथवा वह पर्वत की समीपस्थ ढालू भूमि पर है। फलतः इनको पर्वतावृत, पर्वत-मध्य अथवा पर्वत-समीपक सजा क्रम में दी जा सकती है।

मानमार की इस दुर्ग-वर्गीकरण-प्रक्रिया में कृत्रिम दुर्गों एवं अकृत्रिम दुर्गों, दोनों का ही समिश्रण है। परन्तु भोज-प्रदत्त दुर्ग-पद्धति (युक्ति-कल्पतरु) में कृत्रिम दुर्गों एवं अकृत्रिम दुर्गों के दो दुर्ग-वर्ग पृथक्-पृथक् समुपस्थापित किये गये हैं जो कि मान-सार की परम्परा नहीं है। जो कृत्रिम दुर्ग है वे ही अपनी स्थिति के अनुरूप पुनः अकृत्रिम दुर्ग में परिवर्तित हो जाते हैं जहाँ प्रकृति-प्रदत्त उपादानों का बाहुल्य होता है।

'समरागण०' में दुर्गों की सूच्या छः है—जलदुर्ग, पकदुर्ग, वनदुर्ग, ऐरिणदुर्ग, पर्वतीय दुर्ग तथा गुहा-दुर्ग, जिनमें पर्वतीय दुर्ग सर्वश्रेष्ठ है। इस प्रबचन में प्राकृतिक उपादानों से परिपुष्ट अकृत्रिम दुर्गों का वर्ग-वर्द्धक दृष्टिपथ में आता है और उसी ओर भोज ने पाटको का ध्यान आकर्षित किया है। इसका क्या समाधान है? हमारी ममज्ञ में यहाँ

भोज ने भले ही कृत्रिम-अकृत्रिम भेद द्वारा दुर्गों के प्रभेद पर प्रकाश न डाला हो परन्तु कृत्रिम दुर्ग, जो नगर-निवेश की सामान्य पद्धति से निविष्ट होते थे, उन पर पिष्टपेषण अभिप्रेत नहीं था ।

दुर्ग-भेदों के विभिन्न वर्गों की विवेचना से हम इस तथ्य पर पहुँच चुके हैं कि भारतीय शिल्पशास्त्रीय ग्रन्थों के अनुसार दुर्ग के निम्न भेद हैं, जिनको हम कृत्रिम दुर्ग (अर्थात् दुर्ग-नगरो) तथा अकृत्रिम दुर्ग (सैन्य प्रयोजन-रक्षार्थ निविष्ट) इन दो भेदों से निम्न रूप में विभाजित कर सकते हैं—

(अ) कृत्रिम दुर्ग—दुर्ग-नगर

१-शिविर	३-बाहिनीमुख	५-सविद्धक	७-निगम
२-स्थानीय	४-द्रोणक	६-कोलक	८-स्कन्धावार

(आ) अकृत्रिम दुर्ग (प्रकृति-प्रदत्त उपादानों से)

१-पर्वतीय दुर्ग—	(क) प्रान्तर	(ख) गिरिसमीपक	(ग) गुहा-दुर्ग
२-जल-दुर्ग—	(क) अन्तर्द्वीपीय	(ख) स्थल-दुर्ग	
३-धान्य-दुर्ग—	(क) निरुद्धक	(ख) स्थल-दुर्ग	
४-वनदुर्ग—	(क) खाजन	(ख) स्तम्भ-गहन	
५-महोदुर्ग—	(क) पारिध	(ख) पक	(ग) मृदुदुर्ग
६-नृदुर्ग—	(क) सैन्य-दुर्ग	(ख) सहायदुर्ग	
७-मिश्रदुर्ग—(पार्वत-वन्य)			
८-देवदुर्ग			

जहाँ तक दुर्ग-नगराष्टक का सम्बन्ध है वह तो नगर-प्रभेद के प्रकरण में प्रतिपादित किया जा चुका है । अब अकृत्रिम दुर्गाष्टक अपने अवान्तर भेदों सहित विवेचनीय है ।

१. पर्वतीय दुर्ग—

(क) प्रान्तर—यह पर्वत के शिखर-प्रदेश पर स्थित होता है, इसमें प्रवेश-मार्गों की रचना गुप्त मार्गों से, जो अन्तर्मागिकार (सबटेरेनियन टनेल्स) होते हैं, सम्पन्न की जाती है । देवीपुराण (७२, ११५-१६) के अनुसार यह बड़ा ही मागलिक एवं प्रशस्त दुर्ग बताया गया है । चित्तौड़गढ़ तथा लका के दुर्ग इसके निदर्शन हैं ।

(ख) गिरिपादार्धक—यह पार्वत्य दुर्ग है जो पर्वत की समीपस्थ ढालू भूमि पर स्थित होता है । बूंदी का किला इसका निदर्शन है ।

(ग) गृहादुर्ग—यह भी पार्वत्य दुर्ग है जो पर्वत की उपत्यका भूमि पर स्थित होता है तथा जिसके चारों ओर पर्वत श्रेणियाँ होती हैं। जयपुर तथा उदयपुर इसके निदर्शन हो सकते हैं।

२. जलदुर्ग—जहाँ पर चतुर्दिक् प्रवाहमय जल से सुरक्षित स्थान दुर्ग का काम देता है। इसके भी दो भेद हैं—

(क) अन्तर्द्वीप—जिसके दोनों ओर नदी बहती हो अथवा वह सागर के मध्य में हो, इसी को शुक्राचार्य ने नदी-दुर्ग माना है (दे० अ० ४)। यह एक प्रकार का अन्तर्द्वीपीय नगर है जिसके सुन्दर निदर्शन आधुनिक बम्बई, प्राचीन लका, श्रीरंगम्, कावेरीपत्तनम् हैं।

(ख) स्थलदुर्ग—इस दुर्ग की स्थिति उस प्रदेश पर वांछित है जो उच्च स्थल पर हो तथा जिसके चारों ओर अप्रवाही गम्भीर जलराशि हो। यह जलदुर्ग का अवान्तर भेद है।

३. मरुदुर्ग (घान्वन)—यह दुर्ग रेगिस्तान के मध्य में होता है और इसके चारों ओर पाँच योजन तक जलाभाव रहता है। इसके भी दो भेद हैं—(क) निरुदक तथा (ख) ऐरिण।

प्रथम निरुदक मरुदुर्ग उस दुर्ग को कहेंगे जो मरुभूमि से आच्छादित हो और जहाँ पर जल, वृक्ष तथा मत्स्य का पूर्णअभाव हो।

द्वितीय ऐरिण मरुदुर्ग उस भूमि के मध्य में स्थित होता है जो समन्तात् क्षार जल में ऊपर बन गयी हो। इन दोनों भेदों का मर्म यह है कि प्रथम दुर्ग की भूमि बालुका अथवा ककडों के कारण ऊपर है तथा दूसरे में क्षारीय जल हेतु है। जहाँ प्रथम में किसी प्रकार के पौधों की स्थिति अनुमेय नहीं वहाँ दूसरे में ऐसी भूमि के अनुकूल पौधों, झाड़ियों तथा शिलाओं की स्थिति आवश्यक है। राजस्थान की बहुत-सी राजधानियों के दुर्ग इन्हीं दोनों कोटियों में आते हैं।

४. वनदुर्ग—वह दुर्ग है जिसके चारों ओर लगभग एक योजन तक घने जंगल हो। इसके दो भेद हैं—(क) खाजन तथा (ख) स्तम्ब-गहन।

प्रथम दुर्ग के चारों ओर उन वृक्षों के जंगल होने चाहिए जो लघु तथा कँटीले हों, वहाँ पर झाड़ियाँ हों, गुन्म हो तथा जलाभाव न हो। भूमि दलदली हो। दूसरे में चारों ओर शाल-सदृश ऊँचे वृक्षों की गहनता हो तथा वहाँ पर जलाभाव न हो। मत्स्यपुराण तथा मनु के अनुसार इसको वार्क्ष कहते हैं।

५. महीदुर्ग—इस दुर्ग की तीन कोटियाँ हैं—

(क) पारिघ—पारिघ के प्राकारों तथा वस्त्रों, रैम्पार्ट्स एव पारापेट्स की रचना

मृत्तिका, शिलाओं अथवा इष्टकाओं से की जाती है। इसकी भित्तियों की ऊँचाई चौड़ाई से दुगुनी होती है तथा भित्तियाँ स्वभावतः बहुत चौड़ी होती हैं जिससे सतरी लोग उन पर निगरानी के लिए टहल सकें।

(ख) पंकदुर्ग—ऐसे भूमिप्रदेश से सुरक्षित हो जो पकिल, क्षारीय अथवा संकत मृत्तिका से भरा हो।

(ग) मृदुदुर्ग—वैसे तो इसका विन्यास सामान्य रूप से किया जाता है। विशेषता, जैसा इसके नाम से ही सकेत है, यह है कि इसकी दीवारें मिट्टी की बनी होती हैं। आधुनिक भरतपुर का विख्यात किला इसका निदर्शन है।

६. नुदुर्ग—इसके दो भेद हैं—सैन्यदुर्ग, सहायदुर्ग।

(क) सैन्यदुर्ग—इसमें बहुमुष्ठी सेना के द्वारा रक्षाविधान दुर्ग के भीतर और बाहर दोनों जगह सदैव कतारें बाँधकर करने का आदेश है।

(ख) सहायदुर्ग—अथवा मित्रदुर्ग का अभिप्राय है मित्र-राजा, जो सक्कालि-काल में सहायता देकर रक्षा का कार्य करते हैं।

७. मिथुदुर्ग—इसकी मुरक्षा-व्यवस्था पर्वतदुर्ग तथा वनदुर्ग की मिश्रित परिपाटी है।

८. देवदुर्ग—इस दिव्य एवं अलौकिक दुर्ग के सम्बन्ध में दत्त महाशय ने अपने ग्रन्थ में निम्न अवतरण दिया है—

ब्रह्मराक्षसवेताल-भूत-प्रेत-गुहैरपि ।

शिलावर्ष-प्रवृष्टिभिरालोक्यावेशनिर्गमे ।

मंत्रतन्त्रादिसायकंसक्तं तद् देवदुर्गकम् ॥

इस अवतरण के अनुसार देवदुर्ग उसे कहेंगे जिसके प्रवेश-द्वारों की रक्षा देवों, दानवों, वेतालों, भूत-प्रेतों के द्वाग होती है। साथ ही इनके द्वारा अवसर आने पर शिलासघात, घनघोर वृष्टि तथा आँधी-तूफान आदि की अवतारणा से भी यह दुर्ग पशुओं के लिए अगम्य हो जाता है।

शिल्परत्न के अनुसार उस दुर्ग को दिव्यदुर्ग कहेंगे जिसकी भित्तियों पर इन्द्र, वासुदेव, गुरु, जयन्त, वैश्रवण, अश्विनी, श्रीमन्दिर, शिव, दुर्गा, सरस्वती की स्थापना हो। मनु के अनुसार (अ० ७ श्लोक ७२) यह देवदुर्ग एक प्रकार का पार्वत्य दुर्ग ही है जिसकी रक्षा देवगण करते हैं। कैलास पर्वत इसका निदर्शन हो सकता है। 'समरागण०' के अनुसार इन सभी दुर्गों में पर्वतीय दुर्ग सर्वश्रेष्ठ एवं प्रशस्त है।

अन्त में 'दुर्ग-नगर' के निवेशन पर मय मुनि का निम्न प्रवचन (म० म०, अ० ६) अवलोकनीय है। इतनी व्यापक, ओजस्वी एवं समृद्ध दुर्ग-नगर-परिभाषा अन्यत्र दुर्लभ है—

“जहाँ पर जल, अन्न तथा अस्त्र-शस्त्रों की अक्षय निधि हो, जिसके चारों ओर बड़े-बड़े उत्तुंग साल वृक्षों की भरमार हो, सम्पूर्ण दुर्ग के चारों ओर प्राकार एवं परिखाएँ हो तथा रक्षार्थ अनेक द्वार निविष्ट हो। जिसकी उत्तुंग भित्तियाँ कम से कम १२ क्यूबिक ऊँची हों और जिन पर ‘बाच-टावर्स’ अवलोकन तथा सैन्य-टोलियों से सुशोभित हों। दुर्ग प्रदेश में भी जल की कमी न हो, मार्ग दुष्प्रवेश्य एवं एकान्त निर्जन वन के मधन पथों के समान छन्न तथा छायामय हों। द्वारों पर गोपुर हों, मण्डप हों। चढ़ने के लिए यन्त्र-तन्त्र गुप्त सीढ़ियाँ हों। दुर्ग के सभी द्वारों के दानों कपाटों में चार चार लॉह अथवा काष्ठ-अंगनाएँ हों जिनके कोणकील हस्त-प्रमाण में कम न हों। द्वार-प्रमाण दुर्ग-नगरानुरूप हों। इस दुर्ग-नगर में विभिन्न जातियों के लोगों की अधिकता पायी जाती है। चतुर्दिक् शिविर सन्निविष्ट रहते हैं। राजवेश्म तथा सैन्यशालाएँ, दुर्गाभ्यन्तर प्रदेश में सन्निविष्ट की जाती हैं। दुर्ग-नगर के लिए यह अनिवार्य है कि धान्य, चावल, तन, लवण, औषधि, लोह और इन्धन आदि सभार बहु परिमाण में एकत्रित किये जायें, जो समय पर काम आ सकें। इस प्रकार दुर्ग दुर्गम, दुर्लभ्य तथा दुरवगाह होता चाहिए।”

शिविर—शिविर को हमने क्षणिक-दुर्ग माना है। ‘समरागण०’ के अनुसार शिविर-निवेश स्थापत्य के अष्टांगों में आठवा अंग है। यह एक प्रकार की छावनी है। इसकी विस्तृत समीक्षा भारतीय बाम्बु-शास्त्र (पृ० १२६-३१) में पठनीय है।

[उत्तर-पीठिका]

इस प्रकरण की पूर्व-पीठिका में हम पुराने अर्थात् नगरों के विषय में विविध ज्ञानव्यवस्थाओं का निरूपण एवं वर्णन कर आये हैं। नगर, नागरिक एवं नागरिकता के सिद्धान्तों के आधार पर नगरों की प्राचीनता, नगरों का विकास, नगरों के भेद, नगरों के लघु-कलेक्टर शाम, उनके विभिन्न भेद, नगरकार दुर्गों अथवा दुर्गाकृति नगरों उत्पादि की समीक्षा से ज्ञानार्जन के साथ मनोरंजन भी होता रहा है। अब क्रम-प्राप्त सर्वप्रथम नगर-निवेश के सांस्कृतिक प्रयोजन की मीमांसा और किञ्चित् विचार कर लेना अत्यावश्यक है।

पूर्व-पीठिका में हमने नगरों के विकास के कारणों का सम्बन्ध भौगोलिक, आर्थिक, व्यावसायिक, धार्मिक एवं शिक्षार्थ आदि घटकों से घटित किया है। नागर-शैली के विवेचन में चान्स्ता की महत्ता और उसकी देन के विषय में हम प्रामाद-पटल में विशेष विवेचन करेंगे। यहाँ पर इनका ही संकेत पर्याप्त होगा कि बड़े-बड़े सुन्दर भवनो, प्रामादो, मण्डपों तथा सभाओं का निर्माण नगर की सौन्दर्य-वृद्धि के लिए साधारण

स्थानों में निर्मित उन भवनो की अपेक्षा विशिष्ट रूप से सम्पन्न करना चाहिए। स० सू० का नगर-प्रासादो के सम्बन्ध में यह प्रवचन है—“नगराणामलंकारहेतवे समकल्पयत्”, अतः “चास्ता” की यह विशेषता नगरो तक ही सीमित नहीं है, वात्स्यायन के अनुसार नागरिकों के लिए भी परमावश्यक है। भारत की प्राचीन ६४ कलाओं में बहुत-सी ऐसी कलाएँ हैं जिनका उपभोग केवल एक समृद्ध नगर में ऐश्वर्यसम्पन्न नागरिक ही कर सकते हैं (चौसठ कलाओं की सूची भा० वा० शा० (पृ० १३२-३४) में द्रष्टव्य है)।

नगर-निवेश के सिद्धान्तों की इस भूमिका में चौसठ (या ६७) कलाओं की अवतारणा का क्या मर्म है—इस पर थोड़ा सा सकेत आवश्यक है। इनमें बहुत सी कलाएँ नागरिक हैं, जो माधारण ग्रामीण वातावरण में नहीं पनप सकती। कलाओं के विकास का आधार एक मध्य एव समृद्ध मानव की सौन्दर्य-भावना है। इस सौन्दर्य-भावना का सम्बन्ध बहुत कुछ उसके जीवन से है। जीवन तथा सौन्दर्य ने ही मनातन काल से विभिन्न कलाओं की उपासना एव सेवन के लिए उपयुक्त क्षेत्र प्रदान किया है। वात्स्यायन के काममूत्र में प्रतिपादित इन कलाओं के जन्म एव विकास का सम्बन्ध पुरुषार्थ-चतुष्टय के अर्थ एव काम की तृप्ति से है। काम भी उतना ही मनातन एव सत्य है जितना धर्म एव मोक्ष। अतः इन कलाओं ने नागरिक सम्पत्ता एव नगरो के विकास में अत्यधिक सहायता प्रदान की—यह हम समझ सकते हैं।

प्राचीन शिल्प-शास्त्रियों ने वास्तु-कला—भवन-निर्माण-कला—वाम-वसति-विज्ञान के सम्बन्ध में जो “वाम्तु” शब्द का वाच्यार्थ भूमि, हर्म्य, यान एव पर्यंक किया है, उसमें से प्रथम दो भूमि तथा हर्म्य को लेकर नगर-निवेश—वसति-विन्यास—ग्राम-निवेश एव पुर-निवेश (टाउन प्लानिंग) जैसे नागरिक शास्त्र का जन्म हुआ। क्योंकि भूमि और हर्म्य ही नगर-शरीर के सार्थक अंग हैं। भूमि आधार है, हर्म्य आधेय। बिना भूमि के नगर का निवेश कहाँ? बिना हर्म्य अर्थात् भवन, प्रासाद, राजप्रासाद, मण्डप, मभा, शाला आदि के नगर के कलेवर की पुष्टि कहाँ?

वैसे तो आजकल वास्तु-शास्त्र का प्रचलित अर्थ भवन-निर्माण कला है, परन्तु वैज्ञानिक दृष्टि से एव शास्त्रीय पद्धति से बिना नगर निर्माण-नियमों के ज्ञान के भवन-निर्माण का प्रश्न ही नहीं उठता। भवनो के निर्माण-योग्य स्थान का हमारा नाम नगर है। अतः सारांश यह है कि वास्तु-शास्त्र का नगर-निवेश प्रमुख अंग है, और प्रधान विवेचनीय विषय है।

अब क्रमप्राप्त नगर-निवेश के क्षेत्र अर्थात् उसके विभिन्न अंगों की विवेचना की जायगी। पुनः आगे नगर-निवेश के व्यापक सिद्धान्तों एव नियमों की समीक्षा करनी होगी, जिससे नगर-निवेश की सामग्री को हम समझ सकें।

निम्न तालिका में स्थूल दृष्टि से नगर-निवेश के प्रायः सभी अंगों का समावेश हो जाता है—

- १—देश-मापन
- २—भूमि-संग्रह—भूमि-चयन
- ३—दिक्-परीक्षा
- ४—पद-विन्यास—वास्तु-पद-विभाजन अर्थात् निवेश्य स्थल का विभिन्न भागों में विभाजन और वर्गीकरण, विभिन्न पद्धतियाँ—प्राचीन तथा अर्वाचीन
- ५—नगर की अभिवृद्धि के लिए शान्तिक एवं बलिकर्म-विधान
- ६—मार्ग-विन्यास
- ७—प्राकार-परिखा-वप्रादि-विन्यास-योजना एवं उसमें अट्टानक, कपिशीर्षक, चरिकादि-विन्यास तथा द्वार एवं गोपुर-विधान
- ८—भवन-निवेश
- ९—मण्डप-विधान (मन्दिर-देवतायतन)
- १०—राजवेण्म
- ११—आरामोद्यान, पुष्प-बीधिकार्य, पुरजन-विहार तथा सर्वसाधारण भवन आदि
- १२—गर्हित पुर का वर्जन ।

ये ही विषय आगे के स्तम्भों का कलेवर निर्माण करेंगे ।

देश-चयन एवं भू-परीक्षा

देश-चयन—प्रकृति, जनपद एवं जलवायु को दृष्टि में रखकर देश-भूमि-चयन किया जाता है । राजधानी-नगर के निवेश के सम्बन्ध में आचार्य शुक्र कहते हैं (प्र० अ०)—
 “उस सुरम्य एवं समतल भू-प्रदेश पर राजधानी-नगर का निवेश करना चाहिए, जो विविध प्रकार के विटपो, लताओं और पौधों से आकीर्ण हो, जहाँ पर पशु-पक्षी तथा जीव-जन्तुओं की पूर्ण सम्पन्नता हो, जहाँ पर खाद्य एवं जल की पूर्ण सुलभता हो । जहाँ पर चारों ओर हरियाली, बाग-बगीचे, जगल के प्राकृतिक सौन्दर्य दर्शनीय हों । जहाँ पर समुद्रतट पर गमनशील नौकाओं के यातायात द्वारा उनका संचार दृष्टिपथ में रहता हो और वह स्थान पर्वत से बहुत दूर न हो ।”

शुक्राचार्य के इन औपौद्घातिक वचनों के निर्देश के उपरान्त राजा भोज के भूमि-चयन-विषयक वचनों को देखना चाहिए—

“जिस भू-प्रदेश की गोद में चारो ओर बड़ी-बड़ी शिलाओ वाली पर्वत-श्रेणियाँ हो और जिन पर सुन्दर सुरम्य कुँजो, गुल्मो, लताओ तथा विटपो की शोभा दर्शनीय हो और जिनमें सतत घातु-स्यन्दन होता रहता हो, जहाँ पर सुन्दर नदियाँ बह रही हो, जिनके तटो पर चित्र-विचित्र विटपो की छाया जल में देखी जाती हो, जिनका जन स्वादु हो, जो स्नान, बह्मन और तरण के लिए क्षम एवं सुखद हों।” पर्वत-सामीप्य एवं नदी की सुविधा की ओर ध्यान आकर्षित किया जा चुका है। अब वनों का विचार करें—“राजधानी-स्थल के पास विविध पुष्पो-फलो से लदे हुए वनों की भरमार हो और सदैव वसन्त की बहार रहती हो, कोकिलों की कलरव ध्वनि, भ्रमरो का गुजन सदैव कर्ण-कुहरो में पीयूष की वर्षा करता हो। हो सकता है किसी स्थान पर मरिताएँ न हो तो फिर पुष्करिणियो (झीलो) तथा तड़ागों की दर्शनीय छटा हो, जिनमें खूब अटूट जलराशि हो और जिनमें कमल खिले हों और भँवरे गुजार कर रहे हों।” अब खाद्यान्न की प्रचुरता के लिए भोजराज कहते हैं—“बिना खाद्य-व्यवस्था के बस्ती कहाँ पनपेगी। अतः जहाँ पर सम्य-निष्पादक क्षेत्रों की खूब भरमार हो, इनकी सीमाएँ विभक्त—सम हो, ऊबड़-खाबड़ प्रदेशों में न हो, इनकी जमीन सुगन्धित हो, शीतल हो। साथ ही ईधन तथा गृह-प्रयोज्य काष्ठ आदि के लिए बिना काँटे वाले बड़े-बड़े वृक्षों की भी कमी न हो। राजधानी के लिए इसी प्रकार की भूमियाँ प्रशस्त हैं।”—स० सू०, अ० ८।

भू-परीक्षा—भूमिचयन में जहाँ उस स्थान के उर्वर, सुन्दर, स्वस्थ एवं सुविधा-युक्त वातावरण को ध्यान में रखना आवश्यक है, वही यह भी देखना है कि भूमि भवन-निर्माण के उपयुक्त है कि नहीं? अतः सभी शिल्प-शास्त्रों में भू-परीक्षण पर पूर्ण प्रकाश डाला गया है। भू-परीक्षण-विधान को हम दो भागों में बाँट सकते हैं—एक भूस्थल-परीक्षा, दूसरे मृत्तिका-परीक्षा।

जो मानसार, मयमत आदि प्रमुख शिल्पीय ग्रन्थों एवं पुराणों में भू-परीक्षा-विधान पर प्रकाश डाला गया है उसका सारांश यह है कि उसकी औचित्य-अनौचित्य परीक्षा में वर्ण, गन्ध, स्वाद, आकृति, दिङ्मुखता (डाइरेक्शन), ध्वनि, स्पर्श आदि सभी दृष्टियों से उसकी उपयुक्तता जाँचनी चाहिए। भू-स्थल समतल हो, उसका प्रवाह पूर्वाभिमुख हो, बायीं से दाहिनी ओर प्रवहमान जलस्रोत हो, मृत्तिका का प्राचुर्य हो तथा पुरुषभर नीची खुदाई से जल प्राप्त हो सकता हो एवं समशीतोष्ण जलवायु हो।

भू-परीक्षा में विविध भूमियों की भी परीक्षा अनिवार्य है। भूमि के साधारणतया तीन भेद हैं—जागल, अनूप तथा साधारण। पुनः इन तीनों भू-प्रदेशों में प्राप्त नाना भेदोपभेद बतलाये गये हैं (दे० भा० बा० शा०, पृ १४०-४१)। इसके अतिरिक्त

गन्ध, वर्ण, स्वाद, स्पर्श एवं ध्वनि-भेद से भू-परीक्षा के जो विवरण स्थापत्य-शास्त्र में समान रूप से पाये जाते हैं उनसे प्राचीन भारत की भू-परीक्षा कितनी वैज्ञानिक थी, यह अनुमान आजकल के भूगर्भ-विद्या-विशारद (जियोलोजिस्ट) कर ही सकते हैं।

भू-परीक्षा के इस प्रकरण को हमने दो भागों में बाँटा है—भूस्थल-परीक्षा तथा मृत्तिका-परीक्षा। भूस्थल-परीक्षा के सम्बन्ध में कुछ निर्देश हो चुका है, अब आगे मृत्तिका-परीक्षा की अवतारणा की जाती है। परन्तु भूमि-चयन के सम्बन्ध में एक महत्त्वपूर्ण दृष्टिकोण छूटा जा रहा है। वह है भूमि-प्लवन, 'नेचुरल प्रोक्लि-विटीज आफ दी ग्राउंड', अर्थात् 'डेक्लिविटी टुवर्ड्स वन डाइरेक्शन आर दी अदर।'।

मृत्तिका-परीक्षा—मृत्तिका-परीक्षा के विभिन्न उपायों पर प्रायः सभी शिल्पीय ग्रन्थों में प्रकाश डाला गया है, उसके अन्तर्गत में एक ही आधार-भूत सिद्धान्त है—वह है भूमि की कठोरता। जो भूमि कठोर नहीं है वह भवन-निर्माण, मन्दिर-रचना, प्रामाद-विन्याम अथवा राजप्रामाद रचना के लिए कैसे उपयुक्त हो सकती है? इसी रहस्य के उद्घाटन के लिए मयमत के चौथे अध्याय में, मानमार के चतुर्थ तथा पंचम अध्यायों में, काण्वपीय-शिल्प के प्रथम भाग में, राजवल्लभ एवं मत्स्यपुराण के अपने-अपने अध्यायों में विशेष प्रकाश डाला गया है, जिसके वास्तु-नृत्त्व-समीक्षात्मक स्वरूप का प्रायः सभी ग्रन्थों में उल्लेख किया गया है और जिसकी एक प्रकार से सर्व-साधारण प्राचीन परम्परा-सी स्थापित हो गयी है। मृत्तिका-परीक्षा के लिए हलकर्षण भी एक प्रकार से सामान्य अंग रहा है। निवेश्य भूमि को जोतवा देने से जो शुभ-निमित्तक अथवा अशुभ-निमित्तक वस्तुएँ निकलती हैं उससे भी भूमि की प्रशस्तता-अप्रशस्तता का ज्ञान हो जाता है।

'समरागण०' के अनुसार मृत्तिका-परीक्षा के विभिन्न प्रकारों में निम्न प्रक्रियाएँ विशेष उल्लेखनीय हैं—

प्रथम प्रक्रिया—निर्वाचित भूमि के मध्य में एक हाथ गहरा गड्ढा खोदना चाहिए, फिर गड्ढे से पूरी मिट्टी निकाल कर उसी मिट्टी से उसको भरना चाहिए। यदि मिट्टी गड्ढा भरने से बच जाय तो श्रेष्ठ, पूरी पूरी भर जाय तो मध्यम और कम पड़ जाती है तो अधम समझनी चाहिए।

दूसरी प्रक्रिया—गड्ढा खोदकर उसकी मिट्टी निकाल दी जाय, फिर उसमें मिट्टी के बजाय पानी भरना चाहिए। पानी भरकर सौ कदम चलना चाहिए। पुनः लौट आने पर यदि पानी जितना था उतना ही रहे तो श्रेष्ठ, कुछ कम हो जाय (आधा) तो मध्यम और बहुत कम हो जाय (चौथाई अथवा और अधिक) तो निकृष्ट समझना चाहिए। 'समरागण०' की इस प्रक्रिया में मत्स्यपुराण-प्रक्रिया की छाप है, परन्तु मय

मुनि ने इस प्रक्रिया के सम्बन्ध में और भी कठोरता दिखायी है । उनके अनुसार गड्ढे में मायकाल पानी भरा जाय, तब दूसरे दिन प्रातः उसकी परीक्षा करनी चाहिए । यदि उसमें प्रातः भी कुछ पानी के दर्शन हो जायें तो उसे अत्युत्कृष्ट भूमि समझना चाहिए, इसके विपरीत गुण वाली भूमि अनिष्ट-दायिनी तथा वर्ज्य है । मयमत के विचार से मृत्तिका-परीक्षा की इस प्रक्रिया द्वारा सम्भवतः यह निर्देश मिलता है कि भूमि के निर्वाचन में उसकी कठोरता एवं स्थिरता तो देखनी ही चाहिए साथ ही यह भी द्रष्टव्य है कि वह भूमि उर्वरा अथवा जल-निर्भरा है कि नहीं । जलाभाव वाली अथवा जलन्यून पृथ्वी आवास के अयोग्य होती है ।

तीसरी प्रक्रिया—जमीन में गड्ढा खोदकर वर्णानुसार (ब्राह्मण की शुभ्र, क्षत्रिय की रक्त, वैश्य की पीत, शूद्र की कृष्ण) पुष्पमालाएँ रखी जायें, जिस वर्ण की माला न मूवे उस वर्ण वाले के लिए वह भूमि कल्याण-युक्त होगी ।

चौथी प्रक्रिया—खोदे हुए गड्ढे की चारों दिशाओं में चारों वर्णों के अनुरूप (ब्राह्मणों के लिए पूर्व, क्षत्रियों के लिए दक्षिण, वैश्यों के लिए उत्तर, शूद्रों के लिए पश्चिम) दीपक जलाकर रखना चाहिए । जिस दिशा की ओर रखा हुआ दीपक देर तक जले उस दिशा वाले वर्ण के लिए वह भूमि प्रशस्त होगी । 'समरागण' की इस प्रक्रिया पर भी मत्स्य-पुराण की छाप है । मत्स्यपुराण (दे० २२७वाँ अध्याय) में लिखा है कि कच्चे दीपक में घी भरकर पुनः उसमें चार बत्तियाँ जलाकर चारों दिशाओं की ओर संकेत करते हुए, खोदे हुए गड्ढे में रख देनी चाहिए, फिर उनसे शुभाशुभ देखना चाहिए ।

मृत्तिका-परीक्षा की इन प्रक्रियाओं में प्रथम दो वैज्ञानिक तथा अन्तिम दो पौराणिक समझ पड़ती हैं । प्रथम दोनों प्रक्रियाओं का वैज्ञानिक रहस्य यह है कि प्रथम प्रक्रिया क्षिरझिरी जमीन को मकान बनाने के लिए उपयुक्त नहीं बतलाती तथा दूसरी भूमि के ढीलेपन की ओर संकेत करती है । दोनों ही तरह की जमीनें भवन-निर्माण के लिए उचित नहीं हैं । यह तो आधुनिक इंजीनियर भी स्वीकार करते हैं ।

दिक्-सामुह्य साधन

भूमि-चयन और मृत्तिकापरीक्षा पर प्रकाश पड़ चुका । अब नगर-निवेश-मर्मज्ञ के लिए यह भी आवश्यक है वह निर्वाचित स्थल-विशेष की दिक्परीक्षा एवं तदनुसार उस स्थान का दिक्निर्माण सम्पादन करे । प्राचीन काल में दिशाज्ञान के लिए आजकल के समान यंत्रों की कमी नहीं थी । तत्कालीन स्थापत्य-कोविद इस सम्बन्ध में जिस प्रक्रिया का आश्रय लेते थे वह भी कम वैज्ञानिक नहीं थी । शकुस्थापन से यह कार्य सम्पादन किया जाता था । शकुस्थापन का प्रयोजन डायरिंग के सिद्धान्तों और

दिशामापन की प्रक्रिया दोनों से सम्बन्धित है। शंकु विशिष्ट वृक्षों की लकड़ी से निर्मित किया जाता है, इसकी लम्बाई २४, १८ अथवा १२ अगुल हो सकती है। इसकी चौड़ाई (आधार पर) ६, ५ अथवा ४ अगुल हो। शंकु को केन्द्र मानकर एक वृत्त खींचा जाता है जिसके व्यास का परिमाण शंकु की दुगुनी लम्बाई के बराबर होता है। इस पर दो चिह्न अंकित किये जाते हैं जहाँ पर शंकु-छाया मध्याह्न के पूर्व तथा उपरान्त वृत्त की परिधि पर पड़ती है, जो रेखा इन दोनों बिन्दुओं को मिलाती है वह पूर्व-पश्चिम रेखा है। पुनः प्रत्येक पूर्वीय तथा पश्चिमीय बिन्दुओं से एक वृत्त बनाया जाता है जिसका व्यास उन दोनों की दूरी का होता है और अन्तर्भेदी बिन्दु उत्तर तथा दक्षिण की सूचना देते हैं। इसी प्रक्रिया से अन्य दैशिक कोणों की रचना होती है।

इस प्रकार इस विधान से दिशाज्ञान-सम्पादन किया जाता है। अब डायरिंग के सिद्धान्तों के विषय की विवेचना में इतना सकेत पर्याप्त है कि प्रत्येक बाग़हाँ महीने प्रत्येक १० दिन के तीन-तीन हिस्सों में बाँटे जाते हैं और उनकी बढ़ती-घटती से इन महीनों के विभिन्न भागों की गणना की जाती है। वास्तुशास्त्रीय समीक्षा में शंकुस्थापन-विधान की उपयोगिता पर विवेचन इसलिए किया गया है कि वास्तु-कला में भवन, पुर, ग्राम अथवा विभिन्न आवास-स्थलों का दिक्-साम्मुख्य परम्परागत शास्त्रीय नियमों का उल्लंघन न कर सके। भवन का साम्मुख्य पूर्वदिक्मुख हो अथवा पश्चिमोत्तर दिशा की ओर यही तो इस देश की मनातन व्यवस्था है। दक्षिण दिक्-साम्मुख्य अमंगल माना गया है।

अन्त में भूमिसंग्रह, भूमिचयन, भूमिशोधन अथवा भू-परीक्षा कहिए, उसकी इतनी समीक्षा के उपरान्त इस अत्यन्त महत्त्वपूर्ण वास्तुतत्त्व के आधार-भूत सिद्धान्तों की ओर एक दो शब्दों में और भी ध्यान आकर्षित कर दिया जाता है। भूमिचयन अथवा भूमि-परीक्षण के हम दो आधारभूत सिद्धान्त मान सकते हैं। एक सामाजिक दृष्टिकोण तथा दूसरा भूगर्भिक दृष्टिकोण। प्रथम दृष्टिकोण पर आगे विशेष रूप से विचार करेंगे, जिसमें नगर के रेखा-चित्र निर्माण के साथ-साथ नगर के मध्य में आवास-स्थलों, सभा-भवन, मंदिरों, राजभवन, पुरजन-विहारों आदि के विन्यास की योजना सम्मिलित है, नगर-सुधार अथवा नगर विस्तार-योजनाओं को भी बनाने की सामग्री प्रस्तुत है। दूसरे दृष्टिकोण (जियोलोजिकल सर्वे) पर इस प्रकरण में समुचित सामग्री की ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित किया ही गया है। इसके अनुसार नगर-निवेश के पूर्व यह पता लगाना आवश्यक होता है कि भूमि उर्वरा है या नहीं, उसमें भवन-स्थायित्व की सामर्थ्य है या नहीं? उसके पास जीवन की विभिन्न आवश्यकताओं—भोजन, आच्छादन, कृषि तथा व्यवसाय आदि के साधन के साथ-साथ सवनों-पयोगी सामग्री सुगमता से प्राप्य है या नहीं? यदि किसी नगर का निवेश किसी सरिता-

तट पर अथवा सागरतट पर करना है तो वहाँ पर नगर की ओर के गिराब-फिसलाब की तो सम्भावना नहीं। नगर निवेशक वास्तु-कलाविद् को यह भी ध्यान देना होता था कि उस नगर के मार्ग-विन्यास (आन्तरिक तथा बाह्य दोनों) से संचार-सौकर्य, यातायात, आवागमन तथा दूसरे नगरों से सम्बन्ध-स्थापन आदि की सुविधा है या नहीं। जल-व्यवस्था की सुविधा पर भी पूर्ण ध्यान रखने की अत्यन्त आवश्यकता होती ही थी।

जीवन की इन विविध आवश्यकताओं के साथ-साथ तत्कालीन एवं तद्देशीय राज्य-व्यवस्था तथा राजनीतिक परिस्थितियों का भी नव-निर्मित नगर पर क्या प्रभाव पड़ेगा, यह भी विचारने की बात होती है। इसी हेतु नगर के आकार-प्रकार, उसकी परिखा तथा वस्त्र आदि का विन्यास व्यवस्थित करना आवश्यक माना जाता था। नगर की वास्तुभवन-विनियोजना में परम्परागत वर्णानुकूल वस्तियों का निर्माण और नव-निवेश्य नगर की आर्थिक, ऐतिहासिक तथा कलात्मक सम्पन्नता, पादपारोपण, उद्यान-व्यवस्था आदि का पूर्ण ध्यान रखना होता था। इस प्रकार प्रायः इन सभी दृष्टि-कोणों से नगर-निवेश की प्रक्रिया सम्पादित करनी चाहिए। प्राचीन भारत में भी शास्त्रीय पद्धति तथा कलात्मक ज्ञान विद्यमान था—इसका अनुमान पूर्वोक्त सक्षिप्त विवेचन से भली भाँति लगाया जा सकता है।

पद-विन्यास

पद-विन्यास पुर-निवेश एवं भवन-निवेश दोनों की प्रथम प्रक्रिया है। वास्तुकला एवं वास्तु-विद्या का जन्म वेदी-रचना से प्रादुर्भूत हुआ—यह हम जानते ही हैं। 'वास्तु' का सम्बन्ध 'पुरुष' और 'पद' से पहले हुआ, शास्त्र और कला से बाद में। किसी धार्मिक कर्मकाण्ड के प्रारम्भ में भूमिचयन आवश्यक है। जिस भू-खण्ड पर वैदिक यज्ञ आदि सम्पन्न होते थे उसे वास्तु-पद कहा जाता था। वैदिक यज्ञों के लिए वेदी-रचना एक आवश्यक अंग है। वेदी-रचना वास्तु-पद पर होनी चाहिए। उसका एक अधिष्ठाता देवता भी होना चाहिए जिसकी सज्ञा वैदिक साहित्य में "वास्तोष्पति" है। वास्तु-प्रतिष्ठा का जो वैदिक मन्त्र प्राचीन काल में प्रचलित था वह आज भी प्रचलित है। मानव ने सनातन काल से सहायक देवों की कल्पना की है। जल-देवता, वन-देवता, गृह-देवता आदि से सरक्षा पाने की यह भावना चिरतन काल से प्रचलित है। अतएव किसी भी सस्कार अथवा धार्मिक कृत्य की सरक्षकता एवं सफलता के लिए उस सस्कार एवं कृत्य के अधिष्ठाता की आवश्यकता है। वास्तु-कार्य इस देश में धार्मिक कार्य के रूप में प्रकल्पित हुआ, अतएव स्थपति के अतिरिक्त स्थापक आचार्य, भवन-स्वामी यजमान तथा

ज्योतिषी पुरोहित—ये तीनों मिलकर वास्तु-कार्य के प्रारम्भ में वास्तु-पद के अधिष्ठाता देव वास्तु-पुरुष एवं विभिन्न वास्तु-पदों के अधिपति देवों का आवाहन करते हैं । अतएव वास्तु-पूजन किसी भी भवन-कार्य का एक अनिवार्य अंग हो गया है ।

वास्तु-पद एवं वास्तु-पुरुष की इस प्राचीन परम्परा पर हम उपोद्घात के उपरान्त वास्तु-शास्त्र में हमका क्या महत्त्व है यह समझना आवश्यक है । सभी वास्तु-शास्त्रीय ग्रंथवर्ती वास्तु-सिद्धान्तों के विवेचन में वास्तु-पद-विन्यास को प्रथम स्थान दिया गया है । भवन-कार्य निवेश-योजना एवं निर्माण-प्रक्रिया दोनों ही हैं । आजकल भवन की निवेश-योजना इंजीनियर लोग करते हैं । प्राचीन स्थपति राज और इंजीनियर दोनों ही थे । अतः वास्तु-पद-विन्यास को हम एक मोटे ढंग से भवन का रेखाचित्र समझ सकते हैं । इस पद-विन्यास का विशेष सम्बन्ध नगर-गत विभिन्न स्थानों एवं दिग्मुखों में निवेश्य देवालयों, राजालयों, विद्यालयों, सभालयों, वर्णानुसार भवनो, कर्मानुसार कार्यालयों एवं कर्मचारियों की वस्तियों की सन्निवेश-व्यवस्था से ही नहीं है वरन् पुर-भागों का सन्निवेश भी इस पद-विन्यास का एक अंग है ।

अतः शास्त्रों में नगर-निवेश के प्रारम्भिक पर्यवेक्षण के उपरान्त इस अत्यन्त महत्त्वपूर्ण विषय पर विवेचन है और उसका सम्बन्ध धार्मिक तथा पौराणिक रीति में किया गया है (जैसा कि आगे एतत्सम्बन्धी समीक्षा से प्रकट होगा) । तथापि वैज्ञानिक दृष्टि से इसका नगर-गत भवन-निवेश प्रक्रिया से सम्बन्ध होने के कारण भू-परीक्षा एवं भू-मापन के उपरान्त वास्तु-पद-विन्यास का अवसर आता है । पुरनिवेश में वास्तु-पद-विन्यास-प्रक्रिया से निवेश्य पुर के विभिन्न भागों, उपभागों आदि की योजना के साथ-साथ पुर की विभिन्न निवेश-योजनाओं—राजवेश, देवतायतन, जनावास के स्थान-विभाग प्रकल्पित किये जाते हैं । इसी प्रकार भवन अथवा प्रामाद के वास्तु-पद-विन्यास में उस के पद (प्लॉट) एवं उस पर प्रतिष्ठित विभिन्न भवनांग अथवा प्रासादांग अपने-अपने उपांगों के साथ परिकल्पित किये जाते हैं । अतः पद-विन्यास यथार्थ निवेश्य भूमि का विभाजन है । यह विभाजन कैसे किया जाय ? उसके कितने प्रकार हैं ? उसकी अन्य व्यवस्था क्या है—इन्हीं सब का उत्तर वास्तु-पद-विन्यास-प्रक्रिया है ।

वास्तु-पद-विन्यास एवं वास्तु-पुरुष प्रकल्पन 'समरागण०' के अनुसार अष्टांग-स्थापत्य का प्रथम अंग है । सभी वास्तु-शास्त्रीय ग्रंथों में भारतीय वास्तु-विद्या की इस अनिवार्य परम्परा का उल्लेख किया गया है । निवेश्य भूमि को प्रथम विभिन्न-सम्यक चौकोर पदों में विभाजित किया जाता है । मानसार के अनुसार (अ० ७) इस विभाजन की ३२ पद्धतियाँ हैं, इनके अनुसार निवेश्य भूमि को विभिन्न सम्यक वर्गों में विभाजित किया जाता है । इनकी सज्ञाओं का आधार उन वर्गों की संख्या है जिसमें यह निवेश्य

स्थल विभाजित किया जाता है। प्रत्येक वर्ग-पद्धति की इस प्रकार सयोजना की गयी है कि विभाज्य टुकड़ों की संख्या विभाज्य वर्ग की क्रमिक संख्या की प्रतिनिधि होती है। जैसे ८१ पद वाले वास्तुपद में १० आयताकार समानान्तर रेखाएँ तथा १० (ट्रान्स-वर्स) रेखाएँ यदि हम खींचें तो इस पद में ८१ टुकड़े निकलेंगे। वे सभी वर्ग हींगे अतः उनकी अपनी सम्पूर्ण संख्या से इस वास्तुपद का नाम '८१ पद वाला वास्तु-विन्यास' हुआ। ८१ पद वास्तु-पद का परिशिष्टस्थ रेखाचित्र इस तथ्य को स्पष्ट करता है।

इसी प्रकार दो से लगाकर ३२ प्रकार के वास्तुपद अथवा पुर-मानचित्र, भवन-मानचित्र, प्रामाद-मानचित्र तैयार हो सकते हैं। इन्हीं रेखाचित्रों को आधार मानकर वास्तु-कार्य प्रारम्भ किया जाता था। इन वास्तु-पद-योजनाओं को आजकल की भाषा में 'साइट-प्लान' के नाम से पुकारा जा सकता है। इनमें से एक आदर्श प्लान लेकर हमें इसकी सविस्तर समीक्षा करनी है जिससे भारतीय वास्तु पद-विन्यास-प्रक्रिया समझने में सुबोध हो जाय।

वास्तु-पद में, जैसा कि परिशिष्टस्थ रेखाचित्र में आये सकेत किया गया है उसमें ८१ वर्ग-टुकड़े हैं। इनमें से प्रत्येक की सज्ञा "पद" कही गयी है और उसका एक अधिष्ठाता देव प्रकल्पित किया गया है। यह पद-विन्यास आधुनिक भवन-रेखाचित्र (हाउस-प्लान) अथवा पुर-रेखाचित्र (टाउन-प्लान) के सदृश प्राचीन स्थपतियों के लिए निवेश-योजना में बड़ी ही मुगमता एवं सुविधा प्रदान करना था। उदाहरण के लिए इस पद-विन्यास में अथवा किसी भी पद विन्यास-पद्धति में केन्द्रस्थान का स्वामी ब्रह्मा होता है। अतः उसे ब्रह्मपद की सज्ञा दी गयी है। अतः यदि शास्त्र में ऐसा निर्देश मिले कि ब्रह्म-पद पर अमुक भवनाग का निवेश करना चाहिए, तो सीधी भाषा में उसका अर्थ होगा कि ८१ पद वाले खण्ड में नवपदिक ब्रह्मपद पर निर्माण अभिप्रेत है। इसी प्रकार सम्पूर्ण पद विन्यास के अपने-अपने पदों के स्वामी देवों के सकेत से यह सम्पूर्ण पद-व्यवस्था सहज बोधगम्य हो जाती है। निवेश्य भूमि की चार प्रधान दिशाओं एवं चार उपदिशाओं तथा केन्द्र एवं मध्यभाग में कहाँ पर कैसा निवेश करना है—बया छोड़ना है—यह सब बड़ा ही बोधगम्य बन जाता है। पदविन्यास की प्रक्रिया में पददेवों के सम्बन्ध में एक दो शब्दों को और समझ लेना चाहिए। पदिक अथवा पदभुज का सकेत एक वर्ग के अधिपति देव से है। द्विपदिक अथवा द्विपदाधीश का अर्थ उस देव से है जो दो वर्गों का स्वामी है। इसी प्रकार षट्पद-भुज अथवा षट्पदाधीश का सकेत ६ वर्गों के स्वामी से है।

प्रधानतया वास्तुपद-देवों को हम दो कोटियों में बाँट सकते हैं—अन्तः सश्रयदेव (वर्ग के मध्य तथा मध्यकोण के पदों के स्वामी-देवता), बहिः सस्थदेव (वर्ग के बाहर

के देवता) । स० सू० के अनुसार प्रत्येक वास्तुपद-विन्यास में (विशेष कर ६४, ८१ तथा १०० पद वाले में) ४५ देव विहित हैं जिनकी एकाशीति-पदवास्तु में निम्न रूप से प्रतिष्ठा प्रतिपादित की गयी है—

अन्तःस्थ देव

क—केन्द्राधिपति—	१—ब्रह्मा	नवपदिक	६
ख—मध्यस्थ देव—	२—अर्यमा (पूर्व)	षट्पदिक	
	३—विवस्वान् (दक्षिण)	"	
	४—मित्र (पश्चिम)	"	
	५—पृथ्वीधर (उत्तर)	"	२४
ग—मध्यस्थ कोणों के देव—	६—सविता	एकपदिक	
	७—सावित्री	"	
	८—जय	"	
	९—इन्द्र	"	
	१०—यक्ष्मा	"	
	११—रुद्र	"	
	१२—आप	"	
	१३—आपवत्स	"	

बहिःसंस्थ देव

१४—अग्नि	१५—पत्रेन्य	* १६—जयन्त	१७—इन्द्र
१८—रवि	१९—मत्य	* २०—भृश	२१—नभ
२२—अनिल	२३—पूषा	* २४—वितथ	२५—गृहक्षत
२६—यम	२७—गन्धर्व	* २८—भृगराज	२९—मृग
३०—पितृगण	३१—दौवारिक	* ३२—सुग्रीव	३३—पुष्पदन्त
३४—वरुण	३५—अमर	* ३६—शोष	३७—पापयक्ष्मा
३८—रोग	३९—ताग	* ४०—मुख्य	४१—भल्लाट
४२—सोम	४३—वरक	* ४४—अदिति	४५—दिति

$$३२ \times ८ = ४०$$

योग ८१

टि०—१—इनमें पुष्पांकित देवता द्विपदावीश हैं । अर्थात् जयन्त, भृश, वितथ, भृगराज, सुग्रीव, शोष, मुख्य तथा अदिति—ये आठ देवता बहिःसंस्थ तो हैं ही, भीतर घुसकर एक-एक पद का और भोग करते हैं—प्रभुता रखते हैं ।

टि०—२—भीतरी १३ तथा बाहरी ३२ इन ४५ देवों के अतिरिक्त चरकी, विदारी, पूतना तथा पापराक्षसी ये चार ऐशान्य, आग्नेय, नैऋत्य एवं वायव्य कोणों में क्रमशः स्थित बतायी गयी हैं। इन का स्थान-मात्र है, पदभोग नहीं। अस्तु, परिशिष्टस्थ रेखा-चित्र से इन सभी की स्थिति समझ में आ सकती है।

वास्तु-पद-प्रयोग—‘समरांगण०’ के अनुसार (अ० १३, ३-५) एकाशीति पद वाले वास्तु-पद पर वर्णियों (ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य आदि) के भवनों के साथ-साथ राजा का प्रासाद एवं भूपतियों के अधिपत्य-प्रतीक देवता स्वर्गपति इन्द्र के प्रासाद (इन्द्र-स्थान) का निर्माण करना चाहिए। देव-प्रासादों (विभिन्न देवों एवं देवियों के मन्दिरों) तथा उनके सवृत (सयुक्त) अथवा विवृत (पृथक्) दोनों प्रकार के मण्डपों के निर्माण में ‘शतपद-वास्तु’ का प्रयोग करना चाहिए। ग्रामों, पुरों एवं उनके विभिन्न भेदों के साथ-साथ राजाओं के निवासों के लिए ६४ पद वाला वास्तु-पद बनाया जाता है। अन्य शिल्प-ग्रन्थों में वास्तु-पद-प्रयोग कुछ भिन्न है। मानसार में ग्रामाद-मन्दिर के लिए भेकपद अर्थात् ६४ पद वाला वास्तु-पद बताया गया है।

वास्तु-पुरुष—प्रमुख वास्तु-पदों एवं उनके अधिपति देववर्गों के इस दिग्दर्शन के उपरान्त अब उन सबके अधिष्ठाता-देव वास्तु-पुरुष की भी वास्तु-प्रतिष्ठा की चर्चा होनी चाहिए। ‘समरांगण०’ के अष्टांग-लक्षण नामक ४५वें अध्याय के अनुसार वास्तु-पुरुष विकल्पन स्थापत्य का प्रथम अंग है, अतः निवेश्य-पद पर वास्तु-पुरुष-प्रतिष्ठा स्थापति की प्रथम योग्यता है। वास्तु-पुरुष समस्त पद का स्वामी है। वास्तु-पुरुष का नामानुसार पुमाकृति में प्रकल्पन करना चाहिए (म० सू०, १४. १)। उसकी वास्तु-आकृति वक्र बतायी गयी है और पृष्ठ उठा हुआ, अतः उसकी इस प्रकार से प्रतिष्ठा करनी चाहिए कि उसका समस्त निवेश्य-पद पर बिन्यास हो सके। इस प्रकार विभिन्न पदों के अधिपति देव वास्तु-पुरुष के विभिन्न अंगों के अधिपति बन जाते हैं अथवा वास्तु-पुरुष रूपी प्रकाण्ड तरु की वे सब (ब्रह्मा) स्कन्ध, बड़ी और मोटी शाखाएँ (अयं-मादि ४ देव) एवं शूद्र शाखाएँ (अन्य देव) मात्र हैं। वास्तु-पुरुष एवं वास्तु-पद-देवों की इस भावना में वैदिक सूक्ति की “एकं सद् विप्रा बहुधा वदन्ति”—महाभावना का ही प्रतिबिम्ब दिखाई पड़ता है।

अस्तु, वास्तु-पुरुष के विभिन्न अंगों पर भावित देवों की कल्पना ही वास्तु-पुरुष-मण्डल प्रकल्पना है। अगानुरूप देव-स्थिति की चर्चा भा० वा० शा०, पृ० १५५-५७ में पठनीय है।

विभिन्न-वर्गीय देवों की प्रतिष्ठा एवं वास्तु-पुरुष की इस प्रकल्पना में एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण मर्म निहित है। हिंदुओं के सभी कृत्य देव-भावना से अनुप्राणित हैं। देव-

भावना—“शिव-भावना” कल्याण—सुख—ऐश्वर्य की भावना की प्रतीक है। प्रकृति का यह विशाल साम्राज्य ही देव-राज्य है। प्रकृति के द्वारा प्रस्तुत एव प्रदत्त ऐश्वर्य को हम किस प्रकार से भोग कर सकते हैं; इसीलिए यह सब विधान एव विधेय प्राचीन वास्तुकारों ने प्रस्तुत किये हैं।

कोई भी निवेश्य (भवन, पुर अथवा प्रासाद) जब तक दिक्-साम्मुख्य के आधार-भूत सिद्धान्त का पूर्ण अनुगमन नहीं करता, तब तक वह सुख एव कल्याण का विधायक नहीं बन सकता। अतएव हमारे पारदर्शी शिल्पी शास्त्रकारों ने (जिनमें वास्तु-शास्त्रकार भी सम्मिलित हैं) दिक्-साम्मुख्य के सम्पादनार्थ इस प्रक्रिया को धार्मिक रूप देकर अनिवार्य वास्तु-कृत्य बना दिया है। मानव-जीवन में, विशेष कर भारतीय आर्य-जीवन में सूर्य की उपासना अथवा सूर्य-रश्मियों के स्वच्छन्द समुपभोग के लिए पहले से ध्यान रखा गया है। सूर्य-रश्मियों का स्वच्छन्द उपभोग तभी मिल सकता है जब हम अपने प्रत्येक निवेश्य को पूर्वाभिमुखीन कर सकें। दिक्-साम्मुख्य अथवा पूर्वाभिमुखत्व की इस अनिवार्य परम्परा ने ही वास्तु-शास्त्र में वास्तु-पदों की सृष्टि की। सूर्य की विभिन्न जीवनोपयोगी रश्मियों का वैज्ञानिकों ने पता लगाया है। हमारे पूर्वजों ने अपनी सूक्ष्मेक्षिका से इन जीवन-दायक रश्मियों का बहुत पहले ही पता लगा लिया था, अतएव उन्होंने सूर्य-रश्मियों के निर्वाध सेवनार्थ मनुष्यों की तीन प्रधान आवश्यकताओं में प्रमुख आवश्यकता आवास को इस प्रकार से नियंत्रित कर दिया जिससे यह रश्मिभोग महज एव नैसर्गिक बन जाय। पद-विन्यास का स्थूल रूप में यही मर्म है।

पद-विन्यास के सम्बन्ध में एक और तथ्य रह गया है, वह उपर्युक्त सिद्धान्त का एक प्रकार से सहायक सिद्धान्त है। दिक्-साम्मुख्य के साथ-साथ भवन के प्रत्येक पद का इस प्रकार से निवेश हो कि वह स्वच्छन्द उपभोग का साधक बन सके। अतः इस पद-विन्यास में प्रकल्पित वास्तु-पुरुष के जो मर्म बताये गये हैं उनका पीडन कदापि नहीं होना चाहिए। अर्थात् मर्मस्थानों पर दरवाजे, दीवारें आदि नहीं बनाने चाहिए। वास्तु-पुरुष के छह महामर्म हैं—मुख, हृदय, नाभि, मूर्धा तथा स्तन। जो उसकी नसे (सिरा, वश, अनुवश, सम्पात आदि) हैं उन्हें मर्म कहा गया है। इनको पीडन से बचाना चाहिए। भवन के किस अंग अथवा किस द्रव्य-विशेष या रचना-विशेष के पीडन से कौन-कौन अशुभ परिणाम आपतित होते हैं—उनके सविस्तर विवरण इस अध्याय में दिये गये हैं—उनका विस्तारभय से उल्लेख न कर अन्त में इतना ही सकेत पर्याप्त है कि भवन के प्रत्येक निवेश एव उसकी प्रत्येक रचना का रेखाचित्र में पहले ही विचार कर लेना चाहिए।

मार्ग-विनिवेश

पुर-निवेश में स्थापत्य का परम कौशल मार्ग-विनिवेश है। मार्गों का निवेश न केवल पुर की विभिन्न-वर्गीय आवास-मालिकाओं के विभाजन के लिए ही आवश्यक है वरन् नगर के जनपद के साथ सम्बन्ध-स्थापन के लिए भी वह कम उपादेय नहीं है। तीसरे, मार्ग-विनिवेश का परम प्रयोजन दिक्-साम्मुख्य वास्तु-कला के आधारभूत सिद्धान्त के अनुरूप प्रत्येक बस्ती के लिए सूर्य-किरणों का उपभोग एवं प्रकाश तथा वायु का स्वच्छन्द सेवन भी कम अभिप्रेत नहीं है। चौथे, मार्गों का विनिवेश इस प्रकार हो कि खान मार्ग पुर के मध्य से जाते हों। प्रधान या राजमार्गों पर ही नगर के केन्द्र-भवन, राजहर्म्य, सभा, मण्डप, देवतायतन एवं प्रधान पण्यवीथी (बाजार) निविष्ट किये जाते हैं। पाँचवे, मार्ग-विनिवेश में सचार-सौकर्य के लिए मार्गों की चौड़ाई आदि भी कम अपेक्षित नहीं है। मार्गों की कितनी सख्या हो—यह तो पुर पर आश्रित है। एक राजधानी-नगर की मार्ग-सख्या साधारण नगर की मार्ग-सख्या से सहज ही अधिक होगी। शुश्रूषार्थ ने स्पष्ट लिखा है—

पुरं दृष्ट्वा राजमार्गान् सुबहन् कल्पयेत्प्रभः।

वास्तु-पद-योजना एवं मार्ग-विनिवेश का परस्पर घनिष्ठ सम्बन्ध है—इस तथ्य का संकेत किया ही जा चुका है। मार्गों में पहला स्थान राजमार्ग का है। इसका निवेश पद के मध्यवर्ष पर बताया गया है। इसकी चौड़ाई का प्रमाण ज्येष्ठ, मध्य एवं कनिष्ठ त्रिविध पुर-प्रभेदों के अनुसार २४, २०, १६ हस्त (३६, ३०, २४ फुट) क्रमशः होना चाहिए। इसका विस्तार पूर्ण होना चाहिए जिससे पदातिथी, विशेष कर चतुरगिणी सेना, राजमी जुलूम तथा नागरिकों के सुविधापूर्ण सचार में किसी प्रकार की रुकावट न हो। यह केन्द्रमार्ग, जिसकी सजा राजमार्ग है, पक्का बनाना चाहिए (काश्म-शर्कर)। राजमार्ग के उपरान्त महारथ्याओं का अवसर आता है। वैसे तो शाब्दिक अर्थ से ये मार्ग रथ आदि यानों के सुविधापूर्ण सचार के लिए बनाये जाते थे—परन्तु वास्तव में महारथ्याओं का तात्पर्य उन महामार्गों से है जो नगर को जनपद से जोड़ते थे। 'समरागण०' के अनुसार एक आदर्श पुर में कम से कम दो महारथ्याएँ अवश्य होनी चाहिए जो पुर के बाहर जनपद-महा-मार्गों में अनुस्यूत हो जायँ। इन दोनों महारथ्याओं की चौड़ाई का प्रमाण १२, १० तथा ८ हस्त (१८, १५, १२ फुट) ज्येष्ठ, मध्य एवं कनिष्ठ पुर-प्रभेद से क्रमशः बताया गया है। वास्तु-पद-विन्यास की प्रक्रिया के अनुसार इनकी स्थापना उपान्तस्थ वंश पर प्रतिष्ठित की गयी है।

राजमार्ग एवं दो महारथ्याओं की निवेश-योजना के उपरान्त चार यान-मार्गों की योजना आवश्यक है, जिससे पुर के अन्त्यन्तर प्रदेश में भी यानों का सचार हो सके।

परन्तु यह समझ में नहीं आता कि यद्यपि इनकी संज्ञा यान-मार्ग है, परन्तु इनकी चौड़ाई का प्रमाण केवल ४ हस्त (६ फुट) ही उत्तम, मध्यम एवं अधम पुरों में बताया गया है। प्राचीन नगरियों के जो निदर्शन आज भी देखने को मिलते हैं उन सब में राजपथ के अतिरिक्त अन्य पथों की सूकीर्णता देखकर इस छोटे प्रमाण पर आश्चर्य नहीं हो सकता। प्राचीन नगर दुर्गों की भांति निबिड होते थे। अतः रक्षा के इस परम प्रयोजन के कारण सम्भवतः स्थानाभाव से यह क्षुद्र प्रमाण परिकल्पित किया गया है। इस मार्ग की प्रतिष्ठा पद-मध्य-गत प्रतिपादित की गयी है। सतोष इस बात का है कि 'समरागण०' ने इन मार्गों में पदातियों का सचरण कठिन न हो जाय अतः यह निर्देश किया है कि प्रत्येक यानमार्ग के दोनों तरफ जघापथ बनाने चाहिए। इनको हम आज की भाषा में फुट-पाथ कह सकते हैं और इनकी क्रमिक चौड़ाई तीन, ढाई, दो हस्त है। इस प्रकार एक राजमार्ग, दो महारथ्याओं, चार यान-मार्ग तथा आठ जघापथ, कुल १५ मार्गों की निवेश-योजना के उपरान्त, अब पुर के केवल दो अत्यन्त महत्त्वपूर्ण मार्गों का निर्देश शेष रह जाता है। इनको 'घटामार्ग' नाम से पुकारा गया है। 'घटामार्ग' नाम सम्भवतः हाथियों के घटों से हो गया है। इनकी योजना के सम्बन्ध में यह बताया गया है कि ये प्रकार-भित्ति (परकोटा) से मिले हुए हों। इस प्रकार ये नगर की बस्ती के चारों ओर फैले होते हैं। घटामार्ग राजमार्ग के समान ही सर्वगुणसम्पन्न बतलाये गये हैं।

इस प्रकार १७ मार्ग हुए। जैसा कि पहले सकेत किया जा चुका है, ये मार्ग पूर्व से पश्चिम और दक्षिण से उत्तर को चलते हैं। ऊपर की मार्ग-निवेश-योजना पूर्व से पश्चिम समझनी चाहिए। इसी प्रकार दक्षिण से उत्तर को भी ये मार्ग निविष्ट करने चाहिए। इस प्रकार पुर के मार्गों की संख्या चौतीस हुई। ये प्रमुख चौतीस मार्ग हैं, इनके अतिरिक्त नगर के अन्यन्तर प्रदेशों में एक बस्ती को दूसरी से पृथक् करने के लिए सूर्य-रश्मियों के स्फुट प्रकाश, समीर के स्वच्छन्द उपभोग एवं यातायात की सुविधा की दृष्टि से समरागण० के अनुसार इतस्ततः रथ्याओं एवं उपरथ्याओं का भी निवेश अनिवार्य है। इनमें से जो बड़ी हैं उनकी चौड़ाई राजमार्ग की चौड़ाई से आधी होनी चाहिए और जो छोटी हैं उनकी चौधार्ई। इस प्रकार जहाँ राजमार्ग, महारथ्याएँ एवं यानमार्ग तथा जघापथ पुर की बाह्य निवेश योजना के आधार हैं, वहाँ ये रथ्याएँ एवं उपरथ्याएँ पुर के आन्तरिक निवेश में सहायक बनती हैं। ये ही उपमार्ग पुर को मुहूर्त्तो में बाँटते हैं। मार्ग-निवेश की इस प्रणाली के निदर्शन में महाराज जयसिंह (जो स्वयं ज्योतिषी भी थे) की बसायी हुई राजस्थान-मूर्धन्या राजधानी नगरी जयपुर है।

मार्ग-निवेश की विभिन्न पद्धतियों का शास्त्र में वर्णन पाया जाता है। मानसार, भयमत, अर्थशास्त्र, शुक्रनीतिसार एवं पुराण (देवी तथा इन्द्राष्ट) आदि ग्रन्थों में इस

सम्बन्ध में विस्तृत जानकारी भरी पड़ी है। 'समरांगण०' की मार्ग-नामावली की चर्चा ऊपर की जा चुकी है। अब अन्य ग्रन्थों की मार्ग-नामावली देखनी चाहिए। रामराज अपने 'ऐसे आन आर्कटिकचर' में लिखते हैं—वह मार्ग जो ग्राम अथवा नगर के चतुर्दिग जाता है उसको 'मगलवीथी' नाम से पुकारा गया है। इसी प्रकार 'राजपथ' उस मार्ग का नाम है जो पूर्व से पश्चिम जाता है। जिस मार्ग की दोनों सीमाओं पर द्वार हो उसे 'राजवीथी', जिसके बीच में सन्धियाँ अर्थात् मिलनपथ हो उसे 'सन्धिवीथी' तथा दक्षिण ओर जाने वाले मार्ग को 'महाकाल' कहते हैं। मयमत की नामावली भी विलक्षण है। पूर्व से पश्चिम की ओर जाने वाला दण्डाकार मार्ग महापथ है, उसमें से जो ब्रह्मपद (केन्द्र) के पास होता है उसे 'ब्रह्मवीथी' कहते हैं। ब्रह्मवीथी ही मय के अनुसार मार्ग-विन्यास-योजना का नाभिकेन्द्र है। ब्रह्मवीथी के दायें-बायें जाने वाला मार्ग राजवीथी कहा गया है जिसकी सीमाओं पर द्वार-विधान आवश्यक है। यान-संचार के लिए विन्यस्त मार्गों की सज्ञा 'रथमार्ग' है। मगलवीथी और रथमार्गों को 'नाराजपथ' भी कहा जाता था और उनका पक्का (कुट्टिमित) होना अनिवार्य था। मगलवीथी की आनुषंगिक वीथी को 'जनवीथी' कहा जाता था। नगर के अन्त्यन्तर प्रदेश में छोटे-छोटे अन्य कई मार्ग होते थे उनको 'वामन-पथ' नाम से पुकारा गया है।

ध्यान देने की बात है कि मयमत एवं मानमार आदि प्राचीन शिल्प-ग्रन्थों में जो मन्वंतोद्भव, नन्दावर्त, स्वस्तिक, पद्मक, वर्धमानक, प्रस्तर, चतुर्मुख आदि ग्रामों एवं पुरों के निवेश-विवरण हैं उनका आधार मार्ग-विन्यास है। मार्गों की सख्या और उनके दिक्-साम्मुख्य एवं उन पर निविष्ट भवनो की रूपरेखा में ही पुर-विशेष अथवा ग्राम-विशेष की सज्ञा प्रकल्पित की जाती थी। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि पुर-निवेश-योजना का प्राण मार्ग-विन्यास है। मयमत (६ वाँ तथा १० वाँ अध्याय) के अनुसार नगर का 'दण्डक' नाम उसके एक मात्र पूर्वाभिमुखी दण्डाकार मार्ग के कारण रखा गया है। यदि उसी नगर में दूसरा मार्ग दण्डाकार उत्तराभिमुखी भी है और पूर्वाभिमुखी को काटता है तो उसे 'कर्तरी-दण्डक' नाम से पुकारना चाहिए। कर्तरी-दण्डक में यदि एक भवन-मालिका के अतिरिक्त दो भवन-मालिकाएँ (पूर्व से पश्चिम की ओर) विन्यस्त हैं, तो उसकी सज्ञा 'बाहु-दण्डक' है जिसकी चार प्रधान दिशाओं पर चार द्वार होते हैं। उत्तराभिमुखी मार्ग के ऊपर दो से अधिक भवन-वीथियाँ विन्यस्त की जायें तो उस दण्डक-नगर को 'कुटिकामुख-दण्डक' नाम से पुकारना चाहिए। दण्डक-नगर का निवेश यदि पूर्व-पश्चिम तीन मार्गों तथा उत्तर-दक्षिण तीन मार्गों पर किया जाय तो उसे 'कलका-वन्ध-दण्डक' नाम देना चाहिए। नगर-प्रभेद राजधानी वह नगर है जिसमें मार्ग-विन्यास के साथ राज-प्रासाद की प्रमुखता रखी गयी है। इसी प्रकार स्वस्तिक, भद्रक

आदि अन्यवर्गीय नगरों एवं ग्रामों की मार्ग-विन्यास-योजना है। स्वस्तिक में ६ मार्ग उत्तर से तथा ६ पूर्व से जाते हैं। भद्रक में केवल ४ मार्ग इन्हीं दिशाओं से जाते हैं। भद्रमुख, भद्रकन्याण, महाभद्र, सुभद्र आदि भद्र-प्रभेदों की भी यही गाथा है। जयाग, विजय तथा सर्वतोभद्र नगर-प्रभेद राजधानी-नगर हैं, जिनमें मार्ग-विन्यास के साथ राज-प्रासाद की प्रमुखता रखी गयी है। जयाग में नौ-नौ मार्ग पूर्व-पश्चिम एवं उत्तर-दक्षिण जाते हैं। विजय में बारह-बारह और सर्वतोभद्र में ग्यारह-ग्यारह मार्ग जाते हैं।

मानसार एवं कामिकागम के दण्डक, नन्द्यावर्त, सर्वतोभद्र, प्रस्तर, चतुर्मुख, कार्मुक, पद्मक, स्वस्तिक आदि पुर-प्रभेदों एवं ग्राम-प्रभेदों में कार्मुक एवं पद्मक को छोड़कर प्रायः सभी पुरों की मार्ग-विन्यास-प्रक्रिया का आधार आयनाकृति निवेश है। पद्मक की नामानुसार कमल के समान आकृति होती है और कार्मुक भी घनुषाकृति होता है।

इन प्राचीन पुरों के सम्बन्ध में यह ज्ञातव्य है कि प्रायः केन्द्रीय मार्गों में दो ही प्रमुख बड़े मार्ग होते थे, जिनको ब्रह्मवीथी तथा महाकाल-वीथी नाम से पुकारा जाता था। ये दोनों नगर-मार्ग जनपदीय मार्गों से मिले होते थे। ये ही मार्ग नगर एवं ग्रामों की लड़की को जोड़ते थे। इन्हीं मार्गों पर वाणिज्य एवं सेना का संचार होता था तथा इन्हीं की सहायता से शासन-व्यवस्था एवं रक्षा भी सम्पादित की जाती थी। दूसरे, इन मार्गों में 'डायगोनल स्ट्रीट्स' का जो आधुनिक मार्ग-विन्यास में सर्वसाधारण रूप से प्रचलन है, प्रायः उसका उल्लेख नहीं है। प्रत्येक नगर के दो प्रधान पथ ही नगर एवं जनपद दोनों का काम देने थे। यद्यपि इस नियम का अपवाद भी था। पर्वतीय प्रदेशों पर निविष्ट नगरों, राजधानियों अथवा दुर्गों में संचार-मुविधा एवं सौकर्य के लिए डायगोनल स्ट्रीट्स अनिवार्य हो जाती हैं। राजस्थान की महानगरियों एवं दुर्ग-नगरों में मार्ग-विन्यास की यह विशेषता आज भी विद्यमान है। विजयनगर आदि दक्षिणात्य नगरों में भी मार्ग-विन्यास का यह क्रम देखने को मिलता है। इसके अतिरिक्त नगर-विशेष अथवा ग्राम-विशेष की आकृति भी इस नियम का अपवाद उपस्थित करती है। उदाहरण के लिए उपर्युक्त विभिन्न मार्गों में वर्तुलाकृति नन्द्यावर्त मार्गों का उद्गम केन्द्र स्थान से होता है।

मार्ग-विस्तार—‘समरागण ०’ में वर्णित विभिन्न श्रेणियों और नामों वाले मार्गों के विस्तार का सबेले हो चुका है। उनमें राजमार्ग की चौड़ाई सर्वाधिक है। राजमार्ग शब्द से राजा का मार्ग नहीं समझना चाहिए, वह मार्गों का राजा है (पाणिनि ने उसे ‘पयाम् राजा’ कहा है)। देवी पुराण में राजमार्ग की चौड़ाई दस घनुष (६० फुट) बतायी गयी है, जिससे पदातियों, गजों, अश्वों एवं यानों के संचार में किसी प्रकार का व्याघात न पहुँचे। शुक्राचार्य महानगरियों एवं राजधानियों में छोटी-छोटी सड़कों,

पद्याओं एवं दीपियों के निर्माण का निवेश करते हैं। क्योंकि उनमें नगर की स्वच्छता, स्वास्थ्य एवं सज्जा में व्याघात पहुँच सकता है। मार्गों का निवेश इस प्रकार हो कि उनकी प्राकृतिक स्वच्छता सदैव सम्पन्न होती रहे। विष्णु-संहिता (२३ अध्याय) में प्रवचन है कि चन्द्र एवं सूर्य की किरणों तथा पवन का संचार सुकर होना चाहिए जिससे मार्ग शुद्ध रहे—“पन्थानश्च विशुध्यन्ति सोमसूर्याशुमारुतौ ।” कीटिल्य के अर्थशास्त्र में भी मार्ग-विन्यास पर प्रचुर सकेत हैं परन्तु शुक्राचार्य का राजमार्ग विधान कीटिल्य की अपेक्षा अधिक विस्तीर्ण है। उत्तम, मध्यम एवं कनिष्ठ भेद से राजमार्गों की चौड़ाई ४५, ३०, २२½ फुट होनी चाहिए। ब्रह्माण्डपुराण में देवीपुराण के ही सप्त मार्ग-विन्यास प्रवचन हैं। देवीपुराण के अनुसार दिशामार्ग १३५ फुट चौड़े होने चाहिए और ग्राम-मार्ग—जनपद-मध्यमार्ग १२० फुट चौड़े। सीमा-मार्ग की चौड़ाई ६० फुट और राजमार्ग की भी इतनी ही होनी चाहिए। इसी प्रकार शाखा-गृह्या ३२ फुट, उपगृह्या ४½ फुट और छोटी गलियाँ केवल ३ फुट, जघापथ ४ फुट तथा दो गृहों का अन्तर ३ फुट बनाया गया है।

पद्या (फुट-पाथ)—‘ममरागण०’ के मार्ग-विन्यास में हमने देखा कि यान-मार्गों के दोनों ओर जघापथों का निवेश अनिवार्य है। यान-मार्गों पर पदानियों के संचार के लिए पद्याओं का होना परमावश्यक है। आधुनिक मार्ग-विन्यास में ये फुट-पाथ प्रायः सभी बड़ी सड़कों के दोनों ओर निविष्ट होते हैं। प्राचीन भारत की मार्ग-विन्यास-योजना में पद्याओं का अभाव नहीं था।

मार्ग-चतुष्पथ—प्राचीन मार्ग-विन्यास में भी मार्ग-सगमों पर विशेष अन्तर प्रदान करते वहाँ पर कोई न कोई सुन्दर वास्तु-कृति रचकर उसकी शोभा बढ़ायी जाती थी। निराहा और चौराहा पर भी किसी न किसी वास्तुकृति के योग से ये सगम सुन्दर बनाये जाते थे। नन्दावर्त आदि वर्तुलाकार नगरों के मार्ग-सगम अठ-राहों (मार्गाष्टक) का निर्माण कर देते थे। हरिवंश (विष्णु पर्व, अ० ८८ तथा ८९) में द्वाग्वती के मार्ग-सगम का बड़ा ही सुन्दर वर्णन है। नगर की ८ बड़ी सड़कों का जहाँ पर सगम पड़ता था वहाँ १६ क्राम सेक्शन बनते थे जिनके अन्तरा-चक्रासों पर सुन्दर सन्निवेशों से पुर-शोभा प्रकल्पित की जाती थी। अग्निपुराण (अ० ६५) में निर्देश है कि ऐसे मार्गान्तरावकाशों पर समावृत्त अथवा समा-मण्डपों का निर्माण करना चाहिए। इन चौराहों पर पण्यशालाओं, चत्वरों, जलस्रोतों (फव्वारों ?) का निवेश किया जाता था जिन्हें आजकल हम सभी महानगरियों के चतुष्पथों की भव्य विशेषता के रूप में पाते हैं। चतुष्पथों पर दीप-स्तम्भों का विन्यास भी प्रचलित था। यदि ये चौराहे पुर-केन्द्र में होते थे तो किसी देवालय-

कृति से इनकी सुषमा बढ़ायी जाती थी। यह सब तभी होता है जब चौराहों की निवेश-व्यवस्था में भवन-मालिका का और चतुष्पथ में प्रचुर अवकाश का ध्यान रखा जाय।

इन चतुष्पथों के सम्बन्ध में एक मार्मिक तथ्य की ओर निर्देश मिलता है जिससे आधुनिक मार्ग-संचार की वाम-पार्श्व गमन व्यवस्था प्राचीनों के समय में भी प्रचलित थी—ऐसा स्पष्ट हो जाता है। विष्णुपुराण (भाग ३ अ० १२) में लिखा है—“अपमव्य न गच्छेत् देवागारचतुष्पथान्”—अर्थात् देवालय या चौराहे से अपसव्य (अपने वाम भाग से) नहीं चलना चाहिए। यह तभी संभव है जब पदाति-वृन्द सड़क के बाये चले। चतुष्पथों की यह वास्तु द्वारा सज्जा जहाँ धार्मिक, सांस्कृतिक, सामाजिक एवं राजनीतिक (भी क्योंकि इन्हीं सभावृक्षों के नीचे बैठकर पुर्वासी अपने नगर की राजनीति एवं अन्य विषयों पर विचार-विमर्श करते थे) दृष्टिकोणों से बड़ी उपादेय थी, वहाँ मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से भी इसकी उपादेयता कम नहीं थी। पदातियों की आँखों को चलते समय यत्र-तत्र सुषमा के दर्शन से बड़ा आराम मिलता था। इसके अतिरिक्त बड़े मार्गों के दोनों ओर शोभा एवं छाया हेतु सुन्दर वृक्षों का आरोपण किया जाता था। आम्र-बीछियाँ तथा माघवी-लताएँ विशेष रूप से लगायी जाती थी। सम्भवतः इसी तथ्य के अनुरूप नगर के मध्य-अवकाश में राज-वेण्म का निवेश अभिप्रेत होता था, जैसा कि सभी वास्तु-शास्त्रियों का आदेश है। राज-प्रासादों की वाम्नु-शोभा दर्शनीय होती थी, उनमें निविष्ट उद्यान, पुष्पबीछियाँ, तोरण, लता-मण्डप, कमल-पुष्कर आदि के दर्शन से पक्षिकों के नेत्रों को बड़ा सुन्दर पाथेय मिलता था।

मार्ग की नालियाँ—‘समरागण०’ ने माफ लिखा है (अ० १०. ५२) कि पुर में जलभ्रमों का निर्माण आवश्यक है। उनका प्रमाण दो हस्त (३ फुट) अथवा एक हस्त (डेढ़ फुट) होना चाहिए। शिलाओं अथवा उनके अभाव में काष्ठ-पट्टिकाओं से ही सही मदद उनको ढककर रखना चाहिए। शुक्रनीति में भी नालियों की व्यवस्था के लिए प्रवचन है (शु० नी० सा० अ० १) जिसमें यह भी निर्देश है कि मार्गों का मध्य कूर्म-पृष्ठ के समान प्रोन्नत होना चाहिए। श्रीयुत अय्यर महोदय अपनी पुस्तक (टाउन प्लानिंग इन ऐन्शेट डेकन, पृ० ६१-२) में लिखते हैं कि पुराने समय में जल-निर्माण की व्यवस्था का सम्बन्ध नालीचक्रों से प्रारम्भ होकर पुर की परिखाओं से जाकर मिलता था। अय्यर महोदय के मत में मार्गों पर कूड़ाघरों का भी प्रबन्ध रहता था। अस्तु, इन सब विवरणों से यह निष्कर्ष निकालना असंगत न होगा कि प्राचीन पुर-निवेश में आजकल की प्रोन्नत मार्गविन्यास-प्रक्रिया के प्रचुर दर्शन प्राप्त होते हैं।

पुर-आवास (जाति-वर्णाधिवास)

प्राचीन एवं मध्यकालीन भारत के नगरों के आवासों का क्या स्वरूप था, इस महत्वपूर्ण विषय का दर्पणवत् प्रतिबिम्ब वास्तु-सन्निवेश-सम्बन्धी निर्देश प्रदान करते हैं। प्राचीन भारत का आर्य-जीवन वर्णाश्रम-व्यवस्था के आधारभूत मानवीय सिद्धान्तों से अनुप्राणित था, अतः नगर के आवास के स्वरूपनिर्धारण में वर्णाश्रम-व्यवस्था का आधार माना जाता था। ब्राह्मणों की बस्ती के लिए नगर का एक प्रमुख एवं विशिष्ट स्थान नियत था। इसी प्रकार अन्य वर्णों के पद सुरक्षित थे। पुर के मध्य में राजभवनो के साथ-साथ जनभवनो—सभा, पुरजनविहार, पुरदेवता-भवन आदि को संरक्षण प्राप्त था। अतः नगर की बस्ती की रूपरेखा में जाति एवं वर्ण का प्राधान्य था। अतएव सम्राट् ने पुर की बस्ती के लिए 'जाति-वर्णाधिवास' शब्द का प्रयोग किया है—जातियो एवं वर्णों के अनुसार पुर की बस्तियाँ—आवास-भवनमालिका या मुहल्ले विन्यस्त होते थे। इसके अतिरिक्त अंतर्राष्ट्रीयता, अतर्देशीय व्यवस्था एवं वाणिज्य का यद्यपि सर्वथा अभाव नहीं था, तथापि आजकल के समान उनका प्राधान्य नहीं था। अतः निर्विवाद है कि आजकल के समान औद्योगिक क्षेत्र तथा वाणिज्यकेन्द्र, जैसे मुद्राशालाएँ, कर्मशालाएँ, वाष्प-यन्त्रागार आदि व्यावसायिक भवनो के निवेश का प्रश्न नहीं उठता था। रेलगाडी आदि आधुनिक यातायात के नाधनाभाव में रेलवे-स्टेशनों आदि की निवेश-योजना की समस्या भी न थी। विभिन्न-देशीय दूतावासों के बृहत् विस्तार का भी प्रश्न नहीं उठता था। राजधानी के नगर में देश-विदेश के राजदूत राज-भवनो में ही सुरक्षित शालाओं में रहते थे।

अतः निष्कर्ष निकलता है कि जाति-वर्णानुरूप नगर की आवास-योजना उस काल के लिए सर्वथा उपयुक्त थी और उसके द्वारा सामाजिक संगठन एवं सुखद जीवन भी सम्पन्न था। 'जाति-वर्णाधिवास' एक प्रकार से आजकल की जोनिंग व्यवस्था के सदृश ही था, अन्तर केवल प्रकार का था, आकार का नहीं। सहयोगिता, सहकारिता, सह-व्यवसाय, साहचर्य, पारस्परिक आदान-प्रदान एवं विचार-विमर्श के लिए एक ही वर्ण, जाति एवं व्यवसाय (पेशे) के लोग यदि एकत्र रहें तो अधिक सगत है और जीवन भी अधिक सुखद तथा शान्तिमय बन सकता है। खिचड़ीनुमा मिली-जुली बस्ती कभी भी उपादेय नहीं बन सकती और न सामाजिक जीवन को सुसंयत, सुमगठित बना सकती है। भारत के प्राचीन स्थापति इस मर्म को समझते थे, अतएव जाति-वर्णानुरूप आवास व्यवस्था का पुरातन समय से ही इस देश में प्रचार रहा। प्राचीन भारत के इतिहासज्ञों से भारत का सहयोगात्मक जीवन छिपा नहीं है। यहाँ यह भी संकेत आवश्यक है कि महानगरियों में इस प्रकार का जाति-वर्णा-

धिवास सम्भव नहीं था, अतएव नगर के प्रमुख पद छोटे-छोटे नगरों के रूप में परिणत हो जाते थे, जिससे पारस्परिक आदान-प्रदान, व्यवहार, व्यवसाय एवं सहयोगिता में किसी प्रकार की अड़चन न पड़े।

‘समरागण०’ के पुर-आवास का स-रैखित चित्रण एवं वर्णन ‘भारतीय वा० शा०’ पृ० १६८-६९ में द्रष्टव्य है। यहाँ पर इतना ही बतलाना है कि यद्यपि विभिन्न वर्णों एवं वर्गों के समुदायों का दिशानुरूप (पदानुरूप) आवास-विभाजन है तथापि वैश्य-वृन्द (सामान्य दैनिक आवश्यक वस्तुओं के विक्रेता), चिकित्सक (सभी लोगों के काम आने वाले) तथा पुलिस एवं फौज (सभी की रक्षा करने वालों) का सभी दिशाओं एवं उपदिशाओं में निवेश अभीष्ट है। विशेष ध्यान देने की बात इस आबादी में यह है कि यहाँ पर विभिन्न वर्गों की बस्तियाँ न तो धर्माश्रय हैं और न राजाश्रय। आगे अन्य ग्रंथों की एतद्विषयक सामग्री की तुलनात्मक समीक्षा में हम देखेंगे कि नगर की बस्ती का प्रधान केन्द्रबिन्दु राज-निवेश है अथवा कोई केन्द्रीय देवतायनन सभा या मण्डप। ‘समरागण०’ की इस नगरावास-विन्याम-योजना को हम पूर्णरूप में जातिवर्णाधिवास के रूप में ले सकते हैं। शुक्राचार्य का भी यही मत था—“सजातीय-गृहाणा समुदायेन पन्ति।”

‘समरागण०’ के पुर-आवास का जो स्वरूप प्रस्तुत किया गया है वह अग्निपुराण से मिलता-जुलता है। अग्निपुराण के भी पुर-आवास-विन्याम में राजवेश्म का निर्देश नहीं है। जाति एवं वर्ण के अनुरूप पेशेवर पुर-आवास ही अग्निपुराण को भी अभीष्ट है। नगर की बस्ती का जाति-वर्णानुरूप विन्याम नगर-निवेश का सर्वप्रसिद्ध सिद्धान्त होते हुए भी इसकी अन्य कई विभिन्न परिपाटियाँ प्रचलित थीं जिनका थोड़ा सा निर्देश आवश्यक है। कोटिल्य के अर्थशास्त्र में नगर की बस्ती का आधार मार्ग-निवेश था। नगर-मापन एवं खाई में परिवृत भूमि की प्रकल्पना के उपरान्त पश्चिम से पूर्व तथा दक्षिण से उत्तर तीन-तीन गजमार्गों (बड़ी सड़कों) का निवेश करना चाहिए। पुन मध्य में उत्तराभिमुख अथवा पूर्वाभिमुख नवपदिक राज-निवेश करना चाहिए। राज-भवन को निवेश-बिन्दु मानकर उत्तर से अन्य बस्तियों का निवेश प्रारम्भ करना चाहिए। दुर्ग अथवा नगर के सम्बन्ध में जिस आबादी का संक्षिप्त स्वरूप हमें ‘अर्थशास्त्र’ में देखने को मिलता है उससे हम यह निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि उस सुदूर अतीत में भी भारत का नगर-निवेश अति समृद्ध एवं वैज्ञानिक था। कौटिलीय नगर-निवेश में धार्मिक कर्मकाण्ड अथवा तत्प्रेरीक पद-विन्याम का बिल्कुल वर्णन नहीं, अतः नगर-निवेश की “सैक्यूलर प्लानिंग” एक मात्र आधुनिक ही नहीं कही जा सकती।

कौटिल्य के नगर-आवास (दे० भा० वा० शा०, पृ० १७३) में मार्ग-निवेश एवं राज-निवेश का प्रथम स्थान है। पद-विन्यास का इस निवेश-पद्धति में कोई निर्देश तक नहीं। प्रजातन्त्रवादी शुक्राचार्य नगर-आवास का प्रारम्भ 'सभा' से करते हैं। राजधानी-नगर के मध्य में 'सभा-भवन' का सर्व-प्रथम न्यास मन्त्रणा-विधि की प्रतिष्ठा का परिचायक है। राज-भवन की स्थापना सभा-भवन के मध्य में बतायी गयी है—“राजगृह समामध्यम्।”

शुक्राचार्य की नगर-आवास की तालिका न देकर इतना ही इंगित करना पर्याप्त होगा कि शुक्र के अनुसार आबादी की निवेश-योजना में पद एवं प्रतिष्ठा सर्वाधिक महत्त्व रखती है। जितना ही अधिक प्रतिष्ठित वर्ग होगा उतना ही अधिक मात्त्रिध्य उमका राजमहल में होगा। आबादी काफी खुली होनी चाहिए। राज-प्रामाद से कम से कम १५० फुट का फैमला छोड़कर ही प्रतिष्ठितों की आबादी प्रारम्भ होनी चाहिए। सैन्य-विन्यास में भी प्रतिष्ठा का माध्यम अनुकरणीय है। नगर की इन विभिन्न बस्तियों में जो सर्वसाधारण विशेषता है वह यह कि इनमें पद-विन्यास का क्रम नहीं पाया जाता है। अतः पद-विन्यास पर पूर्ण रूप से प्रतिष्ठित नगर-आवास का एक उदाहरण देकर हम इस स्तम्भ से अग्रसर होंगे।

विभिन्न आचार्यों के पुर-आवास सम्बन्धी केन्द्र-बिन्दुओं पर हम दृष्टिपात कर चुके हैं। शुक्र की सभा एवं कौटिल्य का राजवेदम पुर-आवास के केन्द्रबिन्दु थे। आचार्य मय का केन्द्रबिन्दु है आपण, अर्थात् पण्यवीथियाँ। ब्राह्मपद आदि सभी देव-पदों पर विभिन्न आपणों एवं पण्यवीथियों का न्यास बताया गया है।

इस प्रकार मयमतानुसार नगर के आवास-विन्यास के मध्यावकाश के चतुर्दिक् बाहर की ओर बने हुए मार्गों पर प्रतिष्ठित नौ अन्तरापणक-वीथियों के वर्णन के उप-रान्त आभ्यन्तरिक मार्गों पर उन पण्यवीथियों का निवेश अभिप्रेत है जहाँ पर बहुमूल्य रत्न, मोना-चाँदी, रेशमी वस्त्र एवं रस, आसब तथा मजिष्ठा, मसाले, मधु, घृत, तैल आदि वस्तुओं का क्रय-विक्रय होता है। मयमतानुसार नगरावास में देवमन्दिरों का भी पूर्ण विवरण है, जिसका मकेत देवतायन्त नामक दूसरे स्तम्भ में होगा। विशेष ध्यान देने की बात यह है कि भयमत सभी जातियों एवं वर्गों की भवनमालिका के लिए सभी दिशाओं में स्वतन्त्रता प्रदान करता है। इस प्रकार का निर्बाध जातिवर्णाधिवास अन्यत्र अप्राप्य है। हाँ, जहाँ तक चण्डालों और घोबियों की बस्तियों (कुटीरों) का प्रश्न है, वे पुर के पूर्व में प्रधान आवास में लगभग दो सौ दण्ड की दूरी पर बतायी गयी हैं, जो एक प्रकार से पुर-समीपस्थ शाखानगर अथवा पुर-पादवस्थ ग्राम के रूप में परि-कल्पित हो सकती हैं।

जाति-वर्णाधिवास का यह निर्बाध क्रम मयमत के ग्राम-आवास-विन्यास में भी पाया जाता है। यद्यपि मयमत के पुर-आवास की अपेक्षा ग्राम-आवास में जाति-वर्णाधिवास के क्रम के लिए भी पूर्ण संकेत है तथापि मय का आवास-स्वातन्त्र्य के प्रति विशेष आग्रह दिखाई पड़ता है। वास्तु-शास्त्रीय इसी उदारता से प्रसिद्ध दृष्टि महानगरो का उदय हुआ। मयमत के ग्राम-विन्यास का भी आधार पद-विन्यास है। ८१, ६४ अथवा ४६ पद वाले वास्तु-पद-प्रकल्पन के उपरान्त ग्राम को पुनः ब्राह्म, दैविक, मानुष एवं पैशाच इन चार पदों में विभक्त करना चाहिए। ब्राह्मपद पर ब्रह्मा का मन्दिर निर्मित करना चाहिए तथा दैविक एवं मानुष पदों पर ब्राह्मणों की आवास-मालिका प्रतिष्ठित होनी चाहिए। शिल्पियों तथा कर्मकारों के आवास के लिए पैशाच पद अभिप्रेत है। इसी प्रकार नगर-जीवन के सुसंस्कृत एवं सुसम्पन्न नानाविध उपकरणों—सभाभण्डप, आश्रम, राजवेश्म, बापी, तडाग, पुष्पोद्यान आदि सभी उदात्त भवनों का ग्राम-विन्यास में भी आदेश है। इसके अतिरिक्त पशु-शालाओं के पद सुरक्षित थे। बैण्ड्यो, क्षत्रो, तेलियों, नापिनो, राजो, कारीगरों, मछुओं, गाड़ीवानों आदि के ग्रामीय आवास-विन्यास पुर-आवास के ही अनुरूप है। घोबियों और मेहतरों के आवास यथापूर्व ग्राम के बाहर विहित थे।

ग्राम के इस अत्यन्त समृद्ध विन्यास (मय मत, ६वाँ अध्याय) को पढ़कर यह कहना सर्वथा सगत ही है कि यह तो पुर-आवास से भी बढ गया है। इसका क्या रहस्य है? प्राचीन भारत में ग्राम ही आवास-केन्द्र थे। स्वच्छन्द जीवन के लिए ग्राम ही सर्व-विध सुविधा प्रदान करने थे। नगरो का निर्माण या तो राजनीतिक परिस्थितियों अथवा व्यावसायिक आवश्यकताओं के कारण ही हुआ। अतः आज-कल की तरह नगरो की भरमार नहीं थी। प्राचीन काल के ग्राम आधुनिक नगरो से कम न थे। अन्यथा ग्रामीय आवास का इतना सुन्दर एवं सुसमृद्ध स्वरूप देखने को न मिलता। यह मत सत्य नहीं है कि कौटिल्य के अर्थशास्त्र तथा मार्कण्डेय-पुराण के अनुसार तो ग्रामों में केवल शूद्र अथवा वृषक ही रहते थे। प्राचीन काल में तथा पूर्व मध्य काल में भी ऐसे बहुसंख्यक निर्देश मिलते हैं एवं प्रमाण प्राप्त होते हैं जिसमें यह धारणा गलत साबित होती है। महाकवि बाणभट्ट के ब्राह्मणाधिवास ग्राम का संकेत किया ही जा चुका है। मयमत (६० वें अध्याय) के अनुसार उत्तम ग्राम के तीन भेद हैं—उत्तमोत्तम वह जहाँ पर १२,००० ब्राह्मण रहते हैं, उत्तम-मध्यम वह जहाँ पर १०,००० ब्राह्मण रहते हैं, उत्तमाधम में ८००० ब्राह्मण रहते हैं। ग्रामों की यह ब्राह्मण बस्ती एवं उनकी संख्या पूर्वप्रतिपादित मत का समर्थन करती है।

मानसार एवं मयमत के अनुसार विभाजित विभिन्न-वर्गीय ग्रामों की विशेषता में आवास के प्रकार-भेद का ही मूलाधार है।

इस प्रकार पुर-बस्ती एवं पद-विन्यास एक दूसरे के आधारावेष्य है। इसे आज कल की 'जोनिंग' प्रक्रिया के रूप में देखा जा सकता है। वास्तव में बात यह है कि प्राचीन नगर-निवेश एवं आधुनिक नगर-निवेश दोनों एक ही हैं।

देवतायतन, मण्डप, आरामोद्यानादि—पुरजन-विहार

देवतायतन

पुर-निवेश की बहुमुखी योजना में पुर में देवतायतन-विधान प्राचीन पुर-निवेश का अति महत्त्वपूर्ण अंग है। वास्तु-शास्त्र के सभी ग्रन्थों में इस विषय की अवतारणा की गयी है। 'समरागण०' में भी इस विषय की पूरी सामग्री है। ईसा से कई सौ वर्ष पूर्व लिखे गये कौटिल्य के अर्थशास्त्र में भी नगर में निवेश्य देवतायतनों एवं देवों पर प्रवचन मिलते हैं। अतः यह परम्परा काफी प्राचीन है—इसमें सन्देह नहीं।

देवतायतन-निर्माण एवं देव-पूजा की परम्परा, यद्यपि जैसा ऊपर संकेत किया जा चुका है, काफी प्राचीन है, तथापि देवों का विकास एककालिक नहीं है। जो देव दो हजार वर्ष पूर्व विशेष उपाम्य थे वे ही कालान्तर में दूसरे देवों से पीछे रह गये और दूसरों ने उनका स्थान ग्रहण कर लिया। विभिन्नकालीन वास्तुग्रन्थों में जो एतद्विषयक सामग्री मिलती है उससे देवों एवं देवियों के उदय-अस्त की एक रोचक कहानी बनती है।

देवतायतन न केवल नगर के मध्य अथवा अम्यन्तर ही निविष्ट किये जाते थे, उनकी एक बड़ी संख्या पुर के बाह्य प्रदेश में निवेशनीय कही गयी थी। आज भी यत्र-तत्र विशेष कर, ग्रामों में जो मन्दिर देखने को मिलते हैं वे ग्राम के बाहर ही प्रतिष्ठित हैं। यह ठीक भी है, 'समरागण०' में नगर-मध्य के देवतायतनों में ब्राह्म मन्दिर ही विशेष उल्लेखनीय हैं, अन्य देवों के मन्दिर पुर के बाह्य भाग में निविष्ट होने चाहिए—ऐसा आदेश है। ब्राह्म मन्दिर का यह संकेत बड़ा महत्त्वपूर्ण है। 'समरागण०' के पुर, देवता-यतन आदि की तालिका एवं उसके तारतम्य का परिशीलन भा० वा० शास्त्र में देखिए।

पुर-निवेश में 'समरागण०' की देवतायतन-व्यवस्था में एक दो बातें विशेष ज्ञातव्य हैं, पुर के सभी गृहस्वामियों के लिए ग्रन्थ का पहला आदेश यह है कि लक्ष्मी और वैश्रवण (कुबेर) की प्रतिमाएँ प्रत्येक भवन के प्रमुख द्वार पर अवश्य निविष्ट करनी चाहिए। अग्निपुराण का भी ऐसा ही निर्देश है। नगर एवं नागरिकों के अभ्युदय के लिए यह अनिवार्य व्यवस्था है। दूसरा ज्ञातव्य यह है कि शिवलिंगों की स्थापना

नगराभ्यन्तर में बजित है। उनको नगर के बाह्य एकान्त स्थान पर प्रतिष्ठापित करना चाहिए। ये लिगस्थान नगर की पश्चिम दिशा में हो, श्मशान एवं श्मशानस्थ नियों की प्रतिष्ठा के लिए नगर की दक्षिण दिशा बतायी गयी है। तीसरे, मालूकाओ, यक्ष-गण, शिव-गण एवं भूतसंघ के मन्दिर नहीं बनाने चाहिए। उनकी प्रतिष्ठा चक्रों पर उचित है। यह परम्परा देश के प्रत्येक नगर, ग्राम एवं कसबे में आज भी वैसी ही पायी जाती है।

देवतायतन-निवेश के सम्बन्ध में 'समरागण०' का एक महत्वपूर्ण प्रवचन यह है कि एक ही देव के बहूत से मन्दिर नहीं बनाने चाहिए। इस नियम का उल्लंघन अनर्थकारक है (अ० १० . १३५-४०)। रद्र, सोम अथवा ब्रह्मा के एक-एक प्रासाद होने पर यदि दूसरे और विनिर्मित होते हैं तो ब्राह्मणों को पीड़ा प्राप्त होती है। अग्नि एवं बृहस्पति के अधिक मंदिरों से पुरोहितों एवं ज्योतिर्विदों को भय उत्पन्न होता है। इसी प्रकार कुबेर, इन्द्र, वरुण तथा यम के अधिक प्रासादों की रचना से राजा को भय होता है। स्कन्द (कातिकेय) के अधिक मंदिरों से सेनापति एवं सेना को पीड़ा निश्चित है। प्रजापति एवं विष्णु के अधिक प्रासादों से यजमान एवं स्थपति दोनों बन्धन एवं नाश को प्राप्त होते हैं। इसी प्रकार अन्य देवों की गाथा है।

देवतायतन-प्रतिष्ठा नगराभिमुख अनिवार्य है। पुर में दूर दिशाओं में भी यदि कोई मन्दिर प्रतिष्ठित है तो उसे भी नगराभिमुख होना चाहिए। नगर से देवों का पराङ्मुख होना निषिद्ध है। यदि गन्ती से देव-पराङ्मुखता बन गयी है तो फिर उसकी शान्ति-विधि करना अनिवार्य है। परन्तु यह विधान केवल पूजा के देवों के सम्बन्ध में है। जो आलेख्यवर्ती (चित्रित) देव हैं या जिनका मात्र-चित्रण ही प्रयोजन है उनकी सम्मुखता अथवा पराङ्मुखता पर ध्यान देने की आवश्यकता नहीं। इस सम्बन्ध में 'समरागण०' का दूसरा आदेश यह है कि जिन देवालयों की प्रतिष्ठा पूर्व दिशा में हो उनके मुख पश्चिम की ओर हो, जो पश्चिम में हों उनके मुख पूर्व की ओर करने चाहिए। परन्तु दक्षिण दिशा में स्थापित देवों के मुख उत्तर की ओर नहीं होने चाहिए (अ० १० ११२-१३)।

पुर के भीतर और बाहर इसी प्रकार की देव-स्थिति प्रायः सभी वास्तु-शास्त्रीय ग्रंथों में निदिष्ट है। अन्तर केवल इतना है कि इन विभिन्न ग्रंथों में विभिन्न देववर्ग देखने को मिलते हैं अथवा किन्हीं में कुछ देवों के प्रति विशेष अनुराग दिखाई पड़ता है और किन्हीं में कुछ का कम।

देवतायतन-प्रतिष्ठा के सांस्कृतिक महत्व पर सकेत किया जा चुका है। इनका व्यावहारिक महत्व भी कम न था। प्राचीन काल एवं मध्य काल के मंदिर महाविद्यालयों

एव विश्वविद्यालयों का तो काम देते ही थे, साथ ही जनता की धार्मिक जिज्ञासा के पूर्ण समाधाता थे। मन्दिर के पुजारी शास्त्रज्ञ, धर्मनिष्ठ एव ज्योतिर्विद हुआ करते थे। पुगणों के पागयण, कथा-वार्ता, भजन, सकीर्तन, प्रवचन एव पाठ की दैनिक व्यवस्था थी। जिज्ञासु धार्मिक जनता मन्दिरों में जाकर कथा सुनती, भजन-सकीर्तन में भाग लेकर उपास्य देव की भक्ति-तन्मयता में विभोर होकर अपने को कृतकृत्य करती थी। ये मन्दिर नगर की शिक्षा-दीक्षा, धर्म एव भक्ति, अध्यात्म एव चिन्तन, योग एवं वैराग्य के जीते-जागते सांस्कृतिक केन्द्र थे। नगर के जिज्ञासु छात्र विद्वान् पुजारियों के अन्तेवासी बनकर वेद, शास्त्र, पुराण एव काव्य का अध्ययन करते थे। उत्तम विशेष परन केवल नगर वरन् उस जनपद-विशेष के समीप के ग्रामों की जनता भी आती, महोत्सव में भाग लेती और आनन्द मनानी थी। एक शब्द में देवतायतन, द्विन्द्व-जीवन के अभिन्न अंग थे। पुर-निवेश में देवतायतन-प्रतिष्ठा की डमी पर-म्परा का कतिपय वास्तु-शास्त्रीय ग्रंथों में मण्डप-विधान के नाम से पुकारा गया है। मण्डप-विधान अथवा देवतायतन-प्रतिष्ठा वास्तु-शास्त्रीय दृष्टि से एक ही चीज है। "मण्डप" शब्द उस मुद्गर अतीत की ओर दृगिन करता है जब पूजा-वास्तु वेदी-रचना एव यज्ञशाला तक ही विकसित था। कालान्तर में वैदिक 'सदम्' से मण्डपों की आकृति विकसित हुई—हम पर हम प्रामादवास्तु की चर्चा में विशेष निवेदन करेंगे।

आराम-उद्यानादि

प्राचीन नगरों की सर्व-प्रमुख विशिष्टता—देवतायतन-विन्यास पर इस स्तम्भ के पूर्वार्ध में विवेचन किया गया। अब आधुनिक नगरों की सर्वप्रमुख विशिष्टता उद्यान, पुरजन-विहार आदि विहार-भूमियों के विन्यास के सम्बन्ध में विवेचन किया जाता है। उद्यान-नगर अर्वाचीन नगर-निवेश का परम आवश्यक विषय है। नगर-निवेश के इस अत्यन्त उपयोगी सिद्धान्त का अनुगमन प्राचीन नगर-निवेश पद्धति में हम दो दृष्टिकोणों से देख सकते हैं—एक अकृत्रिम (प्राकृतिक) तथा दूसरा कृत्रिम। जहाँ तक अकृत्रिम दृष्टिकोण का सम्बन्ध है, उस पर पिछले प्रकरण में (दे० भूमि-व्ययन एव भू-परीक्षा) कतिपय संकेत किये ही जा चुके हैं। एक-आध और संकेत आवश्यक है। स० सू० के 'भूमि-परीक्षा' नामक पंचे अध्याय में पुर-निवेश के लिए जिस हरे-भरे वातावरण की अवतारणा की गयी है उसका सारांश यह है कि उन्हीं हरी-भरी जगहों पर नगर-प्रतिष्ठा करनी चाहिए जिनकी प्राकृतिक सुपमा जलचर, नभचर एव यलचर प्राणिजातियों के लिए आकर्षक हो। जलाशय (वापी, तड़ाग आदि) तो हों ही, घने वृक्षों की छाया भी कम न हो, साथ ही साथ दूर्वा-घास, विविध वनीष-

घियो-मुज (मूज), कुरुन्द एवं कुश आदि की भी वहाँ भरमार हो। वाहनों (अश्व आदि) के लिए सुखद एवं मिथुनो (हत्त-हमिनी, चकवा-चकवी आदि) के लिए रतिप्रद वह स्थान हो। नगर की उद्यानारोपण-व्यवस्था का आश्रय नगर के मन्दिर थे। नगर के उद्यान और नगर के मन्दिरों का पारस्परिक घनिष्ठ सम्बन्ध था। देवतायतन-प्रतिष्ठा के अनिवार्य अंग देव-पूजा में पुष्पो की अनिवार्यता से सभी परिचित है। अतः पुष्पोद्यान देवतायतन के अनिवार्य अंग थे। इस दृष्टि से जहाँ अर्वाचीन नगरों का विन्यास एक मात्र नगर की शोभा एवं स्वच्छन्द वायु-सेवन के लिए होता है वहाँ प्राचीन नगरोद्यानो का साक्षात् एवं पारस्परिक सम्बन्ध मन्दिरों से था। उद्देश्य में भेद है न कि निवेश में। यही नहीं, उद्यानो के बहु तडाग, पुष्कर, वापी, कासार प्राचीन नगरों के विभिन्न अंग थे जिनका आजकल के नवीन नगरों में सर्वथा अभाव है। सुगन्ध कानन, कमलाकर कासार, सुनिर्मित एवं सुफुल्लित तडाग किसी भी नगर की शोभा-वृद्धि के लिए पर्याप्त साधन हैं। प्राचीन नगर-निवेश में इनकी अनिवार्यता पर काफी सकेत किया जा चुका है।

विविध आगमोद्यान-विन्याम के लिए प्राचीन पुर-निवेश की प्राकारादि-प्रक्रिया भी प्रचुर साधन उपस्थित करती थी। पुर के प्राकारादि विन्यास पर आगे के स्तम्भ में विशेष समीक्षा होगी। प्राकारादि विन्याम की परिखाएँ अभिन्न अंग थी जो कि जल-भूरित रहती थी। उम जलराशि के द्वाग सिंचित या नम भूमि पर उद्यानारोपण के लिए अविरल साधन थे।

स० मू० (दे० १०. २१-२४) का निम्न प्रवचन इस उपर्युक्त तथ्य का प्रमाण प्रस्तुत करता है। इस प्रकार नगर के परकोटे की तीन विस्तृत एवं गम्भीर परिखाओं की खुदाई के बाद उनको पूर्ण रूप से साफ कर उनके तल को चारों ओर में शिलाओं के द्वारा बाँध कर (अर्थात् पक्की खुदाई से परिखाओं को मजबूत बनाकर) उनमें जल-राशि भर देनी चाहिए और इधर-उधर फव्वारों (ग्राहो के मुखों से निकलती हुई जलराशि) एवं आरोपित कमल-कुंजों से उनकी सुपमा बढ़ा देनी चाहिए। यही नहीं, नगराभिमुखी परिखाओं के कूलों पर पुष्पों के मौरभ से मत्त भ्रमरों वाले फूलों के पेड़ों के बगीचों के विन्यास से उन प्रदेशों को इतना मोहक बनाना चाहिए जिससे लोग आ-आकर वहाँ पर बैठने और विहार करने के लिए समुत्सुक हो। परिखाओं के चतुर्दिक् बाह्य भागों पर ऐसी झाड़ियों का आरोपण करना चाहिए जो कँटीली हों और जिनमें लताएँ एवं गुल्म भी यत्र-तत्र मटे हों।

इस प्रवचन से प्राचीन नगरों में उद्यानो के विन्यास पर दो राये नहीं हो सकती। इसके अतिरिक्त प्राचीन पुर-निवेश में राज-वेश्म का स्थान सदैव पुर-मध्य में कल्पित

होता था। पुर-केन्द्र में ब्राह्म-मन्दिर की प्रतिष्ठा पर बार-बार सकेत किया जा चुका है। अतः दोनों ही निवेशो (राजवेश्म एवं ब्राह्म-मन्दिर) का आरामोद्यान अनिवार्य अंग था। भौतिक सम्पत्ता एवं संस्कृति के ज्वलन्त प्रतीक भारतीय राज-वेश्म रहे हैं। राजवेश्मो की छटा उत्तम शिखर, स्फीत प्रागण, विशाल शालाग्रो, चित्र-विचित्र नाना मण्डप, बितान, बापी, पुष्पबोधी, अशोकवनिका, धारागृह (प्रणाल, प्रवर्षण आदि, दे० आगे यन्त्र पटल) के बहुविध निवेश की पर्यालोचना आगे भवन पटल के “राजवेश्म” प्रकरण में की जायगी। अतः पुर-मध्यवर्ती कृत्रिम उद्यानों, आरामों, पुष्पवाटिकाओं एवं फव्वारों का निवेश प्रत्येक प्रमुख नगर का अभिन्न अंग था।

इस प्रकार कृत्रिम एवं अकृत्रिम दोनों प्रकार के काननों एवं उद्यानों की विनियोजना पर जो समीक्षा हुई उससे यह निष्कर्ष निकला कि प्राचीन पुरो में आरामोद्यान-निवेश पुर-निवेश की अनिवार्य प्रमाधना थी। मत्स्य तो यह है कि मनातन काल से इस देश में मानव प्रकृति के मान्निध्य में तन्मय रहा। जल एवं पादप, पर्वत एवं सरिता इस चतु-सुन्धी ब्राह्मी मृष्टि में से ही प्राचीन आर्यों ने अपनी सभी रचनाओं की परिकल्पना की। वृक्ष-पूजा इस देश की अति प्राचीन एवं पुनीत परम्परा है। बट, पिप्पल, आमलक, निम्ब, बेल, कदली—ये वृक्ष भारत के किस जनालय में शोभित नहीं होते? ऐसा कौन घर है जहाँ की स्त्रियाँ वर्ष में किसी-न-किसी दिन इन पुनीत पादपों की प्रर्वना के लिए सम्भार नहीं जुटाती हो? अतः प्राचीन पुर ही क्या, ग्राम, खेतक, निगम, पल्ली एवं पल्लिकाग्रों में भी पादप-पूजा का पद-पद पर दर्शन होता था। हिन्दुओं के दैनिक जीवन में पादपों का अनिवार्य धार्मिक साहचर्य है। बिना पादपों के हिन्दू-जीवन अपूर्ण है। प्रातः उठने ही निम्ब की दनुअन चाहिए। स्नानोत्तर पूजा के लिए विविध पुष्प चाहिए। नैवेद्य के लिए फल चाहिए। आनप-प्राण के लिए विशाल वृक्षों की छाया चाहिए। गोवृन्द एवं अन्य पशु-समूह की अकृत्रिम शालाएँ वृक्षों के अधोभाग थे। प्राचीन जन-आवासों के निर्माण में उस पद पर, जिस पर गृह निर्मित होता था, पादपारोपण अनिवार्य था। विश्वकर्म-प्रकाश का निम्न वचन इस तथ्य की पुष्टि करता है—“आदौ वृक्षाणि विन्यस्य पश्चाद् गृहाणि विन्यसेत्।” शाल-भवनो के निवेश में भवनोद्यान-विन्यास की पूर्ण सुविधा थी—यह हम भवन पटल में विशेष रूप से प्रतिपादित करेंगे।

इसके अतिरिक्त प्राचीन एवं मध्यकालीन भारत में आजकल की सी जल-कल-व्यवस्था तो थी नहीं, अतः बापी, कूप, तडाग आदि जलाशयों का निर्माण किसी भी आवास के लिए अनिवार्य था। राज्य की ओर से सर्वसाधारण जलाशयों का निर्माण होता ही था, वैयक्तिक रूप से भी इस प्रकार के निर्माण के लिए धार्मिक प्रोत्साहन था। इष्टापूर्त की धार्मिक परम्परा में मानव की जलीय आवश्यकता के आविष्कार का मर्म

छिपा है। इष्ट से यज्ञ एवं पूर्व से वापी, कूप, तडाग, देवतायतन-निर्माण अभिप्रेत है। अतः बड़े-बड़े तालाबों के निर्माण से एवं उनके कूलों पर प्रकाण्ड पादपों के आरोपण से तथा उसी की परिधि में देवालय की स्थापना से वह पूरा क्षेत्र आजकल के पुर-विहारों के ही समकक्ष था, जहाँ पर लोग न केवल देव-दर्शन, जल-मज्जन एवं पादपच्छाया-सेवन का ही आनन्द लेते, वरन् अपने-अपने अवकाश के समय आकर बैठते-उठते, बातें करते, शास्त्र-चर्चा, धर्म-चर्चा, कथा-वार्ता भी करते थे। आरामोद्यानादि-विन्यास प्राचीन भारतीयों के “पादपारोपण” की धार्मिक कल्पना के ही प्रतीक हैं। आजकल हम पादपारोपण पर विशेष जोर देने लगे हैं, प्राचीनों की तो आस्था थी कि एक पादप के आरोपण से एवं उसके सिचन एवं सवर्धन से दस पुत्रों का उत्सव सम्पन्न होता है —

दशपुत्रसमः तसः ।

अतः यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उद्यान-नगर आजकल की ही विभक्ति नहीं है। प्राचीन समय में ग्राम उद्यान-नगर के रूप में होने थे।

रक्षा-संविधान

प्राचीन भारत की पुर-निवेश योजना का सर्वाधिक घटक प्राकारादि-विनिवेश था। आर्यों ने सनान काल से प्रकृति के स्वच्छन्द वातावरण में अपने तीन-चौथाई जीवन का उपक्रम बाँधा। विद्याध्ययन के लिए प्रकृति के उदात्त एवं विस्तृत वातावरण में सरितातट, वन का एकान्त भाग, ग्राम अथवा नगर से दूर किसी देवतायतन, मठ, विहार, मण्डप, उटज अथवा आश्रम का चयन—एवं गार्हस्थ्य-जीवन के उपरान्त वानप्रस्थ एवं संन्यास के लिए भी इसी प्रकार के एकान्त एवं प्राकृतिक स्थानों के प्रति अनुराग—आर्यों की प्रकृति-प्रियता एवं स्वच्छन्द जीवन के परिचायक है। पुनः नगर एवं ग्राम ऐसे विपुल आवास-स्थानों को चहाग्दीवारियों से घेरकर उनकी विभिन्न उपादानों से दृढ़ता एवं अमेद्यता का सम्पादन करते हुए, सूचित करते थे कि नागरिक जीवन का रहस्य क्या हो सकता है? प्राकारादि-विनिवेश राजधानी-नगर अथवा एक महानगर की ही व्यवस्था होती तो भी सहज बोधगम्य थी, परन्तु मानसार आदि शिल्प-शास्त्रों में ग्रामों के लिए भी प्राकारादि-विनिवेश अपेक्षित बतलाया गया है। अतः यह कहना असंगत न होगा कि प्राकारादि-योजना का श्रीगणेश सर्वप्रथम राजधानी-नगरों में प्रारम्भ हुआ होगा। कालान्तर में जब राज्यसत्ता का सार्वभौमिक स्वरूप विच्छिन्न हो गया तो फिर शायद ही ऐसा कोई नगर बचा हो जिसका राजघराने से

सम्बन्ध न रहा हो, अथवा किसी मण्डलाधिपति का वह हेड-क्वार्टर न रहा हो। अतः यह परम्परा एक सामान्य परम्परा के रूप में हो गयी। नगर के रक्षा-सविधान की यह समीक्षा मध्य-युग को दृष्टि में रखकर की गयी है। सुदूर अतीत में जब आर्य जाति ने अपनी प्रभुता की स्थापना के लिए इतस्ततः अभियानों का श्रीगणेश किया तथा अपने प्रसारार्थ वे पशुघन के लिए उपयुक्त प्रदेशों की खोज में निकले, तो जहाँ-जहाँ वे गये, अपनी एवं अपने पशुओं, विशेष कर गौओं की रक्षा के लिए गोत्रों की स्थापना की। ये ही गोत्र, गौओं के बाड़े अपने दलपति आर्यों के नाम से तथा कालान्तर में आर्य-कुल अथवा आर्य-परिवारों के नाम से विख्यात हुए। गोत्र छोटी-छोटी बस्तियाँ थी जिनका मुखिया अपने नाम से उनकी सत्ता चला देता था। इन्हे प्राचीन ग्रामों का लघु स्वरूप कहा जा सकता है। अतः बहुत सम्भव है कि उस अतीत की यह गोत्र-व्यवस्था कालान्तर में प्राकारादि-विनिवेश योजना के जन्म एवं विकास में कारण बनी। सच तो यह है कि प्राचीन नगरों की निवेश-योजना एक प्रकार की मैनिक-योजना की ओर इगित करती है। सैन्य-प्रधान निवेश से तत्कालीन नागरिक जीवन को आक्रांत नहीं समझना चाहिए। तथ्य यह है कि भारत एवं भारतेतर पश्चिम के प्राचीन नगरो (उदा० फ्लोरेस, स्पार्टा आदि) की भी तो यही व्यवस्था थी, जिनमें बग़ों, परित्वाओं एवं प्राकार-भित्तियों ने प्रमुखता प्राप्त कर रखी थी। यहाँ पर दुर्गाकृति नगरों की इस सन्निवेश योजना की भूमिका में एक सकेत और आवश्यक है। यद्यपि प्राचीन एवं मध्यकालीन वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में नगर-निवेश का यह दुर्गाकार एक सामान्य स्वरूप था और रामायण, महाभारत आदि प्राचीन ग्रन्थों में नगरों का जो वर्णन है उसमें भी यही मर्बसाधारण रूप-रेखा देखने को मिलती है। नगर-निवेश के विकास का यह द्वितीय सोपान था, जब 'दुर्गनगर' नाम-मात्रावशेष रह गये और उनकी जगह उन नगरों ने ले ली जो बाहर में नगर, परन्तु भीतर में (मध्य में) दुर्ग थे। यद्यपि सभी नगर सुरक्षा से सम्पन्न थे, परन्तु नगर एवं दुर्ग दोनों एक स्वरूप—एकाकार अथवा तदात्मक एवं तद्गुण नहीं थे। उदाहरण के लिए जयपुर और झाँसी को देखिए। झाँसी में किला उसके मध्य भाग में है। जयपुर का किला नगर के एक बाह्य कोण पर स्थित है। शनैः-शनैः विकास का क्रम आगे बढ़ता गया। नगर की रक्षा का सविधान नगर के समीपस्थ शिविर-स्थलों, छावनियों ने ले लिया जो आज भी प्रायः सभी महानगरों की सामान्य रक्षा-व्यवस्था का साधन है।

नगरों के प्राकारादि-निवेश पर इस ऐतिहासिक उपोद्घात के उपरान्त अब हमें इसके वास्तु-शास्त्रीय विभिन्न अंगों की विवेचना करनी है। समरागण० के अनुसार (अ० १०. १-२) नगर के रक्षार्थ प्राकारादि-निवेश के निम्नलिखित प्रधान अंग हैं—

१—वप्र एवं परिखा, २—प्राकार, ३—डार एव गोपुर, ४—अट्टालक, ५—रथ्या

प्राकारादि-विन्यास में इन प्रधान अंगों के अतिरिक्त वास्तुशास्त्रीय परम्परा में कपिशिर्षक (कँगूरे), काण्डवारिणी (छालदीवारी), चरिका (प्राकार-भित्ति का आरोहण-मार्ग) अथवा प्राकारों पर विन्यस्त मार्ग-बीथी (जिसको पाणिनि ने देवपथ कहा है) आदि भी उपाग हैं जिनकी विस्तृत समीक्षा आगे की जायेगी।

वप्र एवं परिखा—नगर के रक्षा-संविधान—प्राकारादि-निवेश का प्रारम्भ वप्र से होता है। वप्र-भूमि की परिकल्पना के लिए पुर के चारों ओर परिखाएँ (१, २ या ३) खोदी जाती हैं। 'समरांगण०' तथा कौटिल्य के अर्थशास्त्र में भी चारों ओर तीन-तीन परिखाओं का खनन निदिष्ट है। पारिखेयी (खाई वाली) भूमि की व्यवस्था नगर-मापन का प्रथम अंग है। परिखाओं का खनन एवं वप्र-भूमि का निर्माण मयुक्त कार्य है। परिखाओं के खनन से निकली हुई मिट्टी के द्वारा ही वप्र-भूमि की रचना की जाती है। विभिन्न ग्रन्थों में परिखाओं के विभिन्न परिमाण दिये गये हैं। 'समरांगण०' के अनुसार घण्टा-मार्ग के, जो पुर के चारों ओर जाता है, समानान्तर पारिखेयी भूमि का विन्यास अभिप्रेत है। जो प्रमाण घण्टा-मार्ग का होता है उसी प्रमाण में वप्र-भूमि का प्रमाण परिकल्पित है। अतः घण्टा-मार्गरूप वप्र-भूमि का परिमाण नगर के ज्येष्ठ, मध्यम एवं कनिष्ठ भेद से २४, २० तथा १६ हाथ (३६, ३०, २४ फुट) की चौड़ाई में विहित है।

इस प्रकार वप्र-भूमि के विन्यास के उपरान्त पुर की महारथ्या के आनुषंगिक विस्तार-परिमाण से तीन-तीन परिखाओं की खुदाई करनी चाहिए। इस प्रकार उत्तम, मध्यम एवं अधम भेद से परिखाओं की चौड़ाई १२, १०, = हाथ (१८, १५, १२ फुट) निकलती है। परिखाओं की गहराई विभिन्न आचार्यों के मत में अलग-अलग बतायी गयी है। शुक्राचार्य के अनुसार परिखा की गहराई चौड़ाई से आधी होती है। कौटिल्य के अनुसार परिखाओं की चौड़ाई १४, १२ तथा १० दण्ड है और गहराई तीन अथवा आधी होनी चाहिए। इस प्रकार एवं प्रमाण से परिखाओं के खनन के उपरान्त जो मिट्टी निकले उसको गो-वृषभों के पैरों से खुदवाकर (गोत्रीब-पदताडित) पूरी मिट्टी के तीन-चौथाई भाग अथवा आधे भाग से वप्र का निर्माण करना चाहिए। वप्र की ऊँचाई गज-पृष्ठ (हाथी की पीठ) के बराबर बनानी चाहिए। पुनः अवशेष मृत्तिका से पुर के उन प्रदेशों को, जो निम्न हैं, समतल कर देना चाहिए।

इस प्रकार परिखा-खात की सफाई के बाद उसका तल पूर्णरूपसे पक्की ईंटों अथवा पाषाण-शिलाओं से पक्का बना देना चाहिए। पुनः इसको जल से भरना

चाहिए। जल-पूरण व्यवस्था पुर के गम्भीर जलाशयों से पाइप-लाइन के द्वारा सम्भवतः सम्पादित की जाती थी अथवा नगर के समीप बहने वाली सरिता से। इस प्रकार जल-पूरित परिखा के दोनों ओर दो प्रकार के पादपों का आरोपण करना चाहिए जिसका उल्लेख पिछले स्तम्भ “देवतामतन एव आरामोद्यानादि” में किया जा चुका है।

दत्त महाशय के मत में इन जल-पूरित परिखाओं में कमल लगाये जाते थे, जिससे नगर की शोभा बहुत बढ़ जाती थी। इनमें मगरमच्छ (घाह) भी छोड़ा जाता था जिससे शत्रुओं को इन परिखाओं को पार करने में बाधा पड़ सके (दे० महाभा० शा० प०, अ० ६६, “आपूरयेच्च परिखा नक्रक्षपाकुलाम्”)।

प्राचीन पुरों की ये परिखाएँ न केवल पुर की रक्षा-व्यवस्था के लिए महत्वपूर्ण थी वरन् नगर की जल-नि.सारण (ड्रेनेज) की व्यवस्था के लिए भी उपयोगी थी (दे० देवीपुराण, अ० ७२, “खातिकारचित कार्यप्रणालीभिः समन्वितम्”)। दूसरे, जैसा ऊपर निर्देश किया गया है इनकी खुदाई से प्राप्त मिट्टी के द्वारा नगर को समतल बनाने में इनसे बड़ी सहायता मिलती थी। तीसरे, संकट के समय में इनके द्वारा पुर को प्लावित किया जा सकता था जिससे शत्रु को उस पुर-विजय का कोई लाभ न प्राप्त हो सके तथा वह स्वयः सकटापन्न हो जाय।

प्राकार—परिखाओं एवं बरों के उपरान्त नगर के रक्षा-सबिधान का तीसरा अंग प्राकार-विनिवेश है। प्राकारों का विन्यास बरों की पृष्ठभूमि पर परिकल्पित किया जाता है। प्राकार का साधारण अर्थ उत्तुंग भोटी दीवार है जो पुर के चारों ओर विन्यस्त की जाती है। प्राकारों की रचना भारी पाषाण-शिलाओं से की जाती थी। अतएव ये दीवारें (परकोटे) अभेद्य बन जाती थीं। आज भी प्रायः सभी पुरातन राजधानी-नगरों के भग्नावशेषों में हमें इन परकोटों के दर्शन होते हैं। राजस्थान की महानगरियों में आज भी ये प्राकार अपनी प्राचीन स्मृति को स्थिरता प्रदान कर रहे हैं। इनकी ऊँचाई का प्रमाण भा० वा० शा०, पृ० १८८ में द्रष्टव्य है।

प्राकारों की रचना में उसके दो उपाग और उल्लेख्य हैं—कपिशिर्षक (कंगूरे) तथा काण्डवारिणी (छालदीवारी)। कपिशिर्षक के विन्यास से प्राकारों की शोभा ही नहीं सम्पन्न होती है वरन् प्राकारों पर विरचित चरिका (सचारपथ) पर सञ्चरण के लिए अन्तरावकाशों पर सहारा भी मिलता है। प्राकारों की विन्यास-प्रक्रिया के संबन्ध में विशेष इंगित यह है कि वैसे सर्वसाधारण रूप से प्राकारों की सख्या एक पुर

के लिए एक ही अभिप्रेत थी परन्तु पाटलिपुत्र महानगरी में तीन प्राकार-भित्तियाँ बनायी गयी थी। कौटिल्य के अर्थशास्त्र में प्राकारों की संख्या एक से अधिक सम अथवा विषम निर्दिष्ट है। अतः महामात्य चाणक्य तथा चन्द्रगुप्त मौर्य की इस महानगरी में अर्थशास्त्रानुरूप तीन प्राकार-भित्तियाँ सहज बोधगम्य हो जाती हैं। प्राकारों की ऊँचाई में भी विभिन्न ग्रन्थों के विभिन्न मत हैं। देवीपुराण (अ० ७२) तथा ब्रह्मवैवर्त पुराण (श्रीकृष्ण-ज०, अ० १०३) में प्राकार-भित्तियों की ऊँचाई का परिमाण अत्यधिक होने के कारण ग्राह्य नहीं है। प्राकारों की अत्यधिक ऊँचाई पुर में स्वच्छन्द समीरण के प्रवाह को ही नहीं रोकती वरन् पुर के स्वरूप-मौन्दर्य में भी एक कृत्रिम विषमता उपस्थित करती हैं। अतएव समरागण० का साफ आदेश है कि १७ हाथ से अधिक ऊँचे प्राकार न बनाये जायें। शुक्राचार्य भी इस दृष्टिकोण का समर्थन करते हैं। शुक्र के अनुसार प्राकार-भित्तियों की ऊँचाई उतनी रहनी चाहिए जिसमें शत्रु एवं दम्यु उनका लघन न कर सके।

अट्टालक—प्राकारादि-विन्यास का चौथा अंग अट्टालक है। प्राकार-भित्तियों पर सौ-सौ हाथ (१५० फुट) के अन्तर्गवकाशों पर चारों दिशाओं में अट्टालकों का निवेश करना चाहिए। अट्टालकों को गोपुर-द्वारा के समान ही भव्याकृति प्रदान की जाती थी। प्राचीन भारतीय वास्तु-कला के अप्रतिम निदर्शन गोपुरों की भव्याकृति पर प्रसंगानुसार आगे समीक्षा होगी। यहाँ पर इतना ही संकेत पर्याप्त है कि प्राचीन स्थापति जहाँ पुर के रक्षा-संविधान के लिए इन विभिन्न रचनाओं के निवेश में दक्ष थे वहाँ वे कला में मौन्दर्य के सन्निवेश के लिए भी सदैव सावधान रहते थे। इनकी रचना के सम्बन्ध में समरागण० का निर्देश है कि प्राकारों की ऊँचाई के परिमाण में इनका विस्तार अपेक्षित है तथा इनको द्विभौमिक बनाना चाहिए। इनका न्यास चरिका (प्राकार पर प्रतिष्ठित सचरण-मार्ग) के ऊपर होना चाहिए। इनके निर्गमों का प्रमाण इनके विस्तार का आधा वाञ्छित है। इस प्रकार प्राकारों के न्यास एवं उनकी वास्तु-भूषाओं (कपिशौर्यक एवं काण्डवारिणी) के विन्यास के उपरान्त अट्टालकों के सन्निवेश से जो प्राकार के ऊपर स्वतः अनायास ही एक दिव्य एवं अलौकिक वास्तु-कृति निष्पन्न होती है उसी को चरिका के नाम से पुकारा गया है। इस ऊपरी मंडक पर बीच-बीच में द्वार होने चाहिए। ऊपर चढ़ने एवं नीचे उतरने के लिए सुखारोह सोपान होने चाहिए। इसकी सुन्दरता के लिए इस पर वेदिकाग्री, निर्यह आदि वास्तु-भूषाओं के साथ-साथ इतस्ततः सर्वत्र छोटे-छोटे कंगूरों का भी विनियोग करना चाहिए। इसी चरिका को पाणिनि और कौटिल्य ने "देवपथ" के नाम से पुकारा है।

गोपुर-द्वार—प्राकारादि-विनिवेश का पाँचवाँ अंग गोपुर-द्वार अथवा द्वाराद्वालक है। परिखाओं, वप्रो, प्राकारों, अट्टालको के निर्माण के अनुरूप नगर के महाद्वारों का भी निर्माण अभिप्रेत है। आज भी प्राचीन अथवा मध्यकालीन महानगरियों (राजधानियों) में महाद्वारों की भव्य रचना देख पड़ती है। पाटलिपुत्र के वर्णन में मेगस्थनीज ने उस प्राचीन महानगरी के ६४ महाद्वारों एवं प्राकार-भित्ति पर प्रतिष्ठित ५७० अट्टालको का उल्लेख किया है। आज भी राजस्थान की जयपुर महानगरी में हम ऐसे ही महाद्वारों की सुयमा देख सकते हैं। इस महादेश के विभिन्न भागों में बिखरे हुए प्राचीन ऐतिहासिक नगरों के भग्नावशेषों में इन उत्तुंग एवं विस्तीर्ण महाद्वारों के सर्वत्र समान रूप से दर्शन होते हैं। मानसार एवं मयमन आदि दक्षिणात्य वास्तु-शास्त्रीय परम्परा के प्रतिनिधि-ग्रन्थों में महाद्वारों का गोपुरों के नाम से वर्णन किया गया है। गोपुरों की वास्तु-आकृति बड़े-बड़े भवनो एवं प्रासादों से भी भव्य एवं दर्शनीय है। दक्षिण के मन्दिरों की प्रमुख विशेषता गोपुर-निवेश है। इन गोपुरों में बहुसंख्यक भूमियों (मजिलों, १ में १७ तक) एवं अट्टालकों के सन्निवेश से इनका वास्तु-सौन्दर्य भारतीय स्थापत्य की उज्ज्वल कीर्ति का अप्रतिम निदर्शन है।

गोपुर शब्द की कैसे निष्पत्ति हुई—यह कहना नितान्त अशक्य नहीं है। शब्द-कल्पद्रुम के अनुसार यह 'गुप्' (रक्षणे) धातु से निष्पन्न हुआ है। अतएव गोपुर-विधान भी मन्दिर अथवा नगर की रक्षा-विधान का एक महत्वपूर्ण अंग है। इसी परम्परा से हमने भी इसे प्राकारादि-विनिवेश का पाँचवाँ अंग माना है।

यहाँ पर यह निर्देश आवश्यक है कि समरागणसूत्रघार में नगर के प्राकारादि-विनिवेश में विभिन्न द्वारों एवं महाद्वारों का उल्लेख तो है परन्तु उनको गोपुरों के नाम से नहीं पुकारा गया है। चाणक्य के अर्थशास्त्र में भी द्वारों के लिए 'गोपुर' शब्द का प्रयोग नहीं है। कौटिल्य ने इन महाद्वारों का द्वाराद्वालक नाम से वर्णन किया है। अतः लेखक की धारणा है कि गोपुर-द्वारों अथवा 'गोपुर' बहुभूमिक भवनो का विशेष सम्बन्ध पूजा-वास्तु से है। जन-वास्तु के प्रतिष्ठापक एवं प्रतिनिधि ग्रंथ समरागण० ने सम्भवतः इसी हेतु नगर-द्वारों को गोपुर-द्वारों के नाम से नहीं पुकारा। हाँ, हम आगे देखेंगे (भवन-पटल, राजवेश्म) कि राजवेश्म (जो प्रासाद-मन्दिर के समान ही परिकल्पित है) में प्रमुख द्वारों को गोपुर-द्वारों के नाम से कहा गया है। अस्तु, यह निर्विवाद है कि प्राकार का 'गोपुर' द्वाराद्वालक है जिसको स० सू० में केवल द्वारों अथवा महाद्वारों के नाम से उल्लिखित किया गया है।

इस ग्रन्थ में भी इन महाद्वारों की विशिष्ट रचना विहित है जिसे हम आगे “प्रतोली” के वर्णन में दिखलायेंगे।

समरांगण० में पुर-द्वारों के तीन वर्ग हैं—महाद्वार, वक्त्रद्वार एवं पक्षद्वार। नगर के महाद्वारों की संख्या इसमें १८ है। प्रत्येक दिशा में तीन-तीन बड़े-बड़े पुर-फाटकों का निर्माण करना चाहिए। “मार्ग-विनिवेश” के पिछले प्रकरण में हमने देखा कि पुर के बहुविध मार्गों में पूर्व से पश्चिम एक राजमार्ग तथा दो महारथ्याएँ विन्यस्त की जाती हैं। इसी प्रकार दक्षिण से उत्तर भी ये बनायी जाती हैं। अतः राजमार्ग एवं महारथ्या दोनों पर ही महाद्वारों का विन्यास अभिप्रेत है—प्रत्येक दिशा में तीन महाद्वार (एक राजमार्ग पर तथा दो-दो महारथ्याओं पर) होने से चारों ओर बारह हुए। इनकी चौड़ाई ज्येष्ठ, मध्यम, कनिष्ठ पुर-प्रभेद से राजमार्ग पर ६, ८, ७ हाथ (१३½, १२, १०½ फुट) तथा ६, ५, ४ हाथ (९, ७½, ६ फुट) महारथ्या पर प्रतिपादित की गयी है। कौटिल्य के अर्थशास्त्र में एक राजधानी-नगर में इस प्रकार के महाद्वारों की संख्या केवल चार है जिनको दिशानुरूप ब्राह्म, ऐन्द्र, याम्य एवं सैनापत्य (क्रमशः उत्तर, पूर्व, दक्षिण एवं पश्चिम) की संज्ञा दी गयी है। इसी प्रकार जम्बू-ग्रन्थों में भी द्वार-विवेश के विभिन्न मत प्रचलित हैं जिनका उल्लेख प्रासंगिक नहीं।

इन महाद्वारों के अतिरिक्त समरांगण० में दूसरी कोटि के द्वारों को वक्त्रद्वार के नाम से कहा गया है। वक्त्रद्वार महाद्वारों के ही समीप निविष्ट होते हैं तथा उनका विनिवेश राजमार्ग एवं महारथ्याओं पर ही अभिप्रेत है। विशेषता यह है कि महाद्वारों में प्रतोली (भौमिक-भवन) एक अनिवार्य वास्तु-कृति है। प्रतोली के प्राकारादि-विन्यास-व्यवधान से महाद्वार सदैव दबे रहते हैं, केवल उनकी शोभा ही विशेष द्रष्टव्य है। अतः यातायात एवं अन्य मार्ग-व्यापारों के लिए महाद्वारों की ही परिधि में वक्त्रद्वारों—मुखद्वारों की परिकल्पना वाञ्छित है। तीसरी कोटि के द्वारों को पक्षद्वार कहते हैं। रात्रि के समय जब महाद्वार एवं मुखद्वार बन्द हो जाते हैं तो ऐसे समय प्रवेश अथवा निर्गम के लिए पक्षद्वार ही काम आते हैं।

प्रतोली—हमने अभी ऊपर संकेत किया है कि महाद्वारों पर प्रतोली-भवनों का विन्यास वाञ्छित है। “प्रतोली” शब्द का क्या अभिप्राय है—इसकी कुछ समीक्षा आवश्यक है। वैसे तो अमरकोश में प्रतोली को रथ्या (सड़क) माना गया है, डा० आचार्य ने भी अपने महाकोश में प्रतोली शब्द के निर्वचन में ‘द्वारमार्ग अथवा क्षुद्र अट्टालक या नगर का प्रमुख मार्ग’ आदि अर्थ दिये हैं। परन्तु हिन्दी,

राजस्थानी और गुजराती भाषा में “पोरी” शब्द बड़े फाटक के लिए प्रयुक्त हुआ है। यह “पोरी” “प्रतोली” का ही तद्भव शब्द प्रतीत होता है, यथा

प्रतोली→ पओली→ पउलि→ पोरी

समरांगणसूत्रधार में प्रतोली न तो एक मात्र महाद्वार है और न रथ्या, यह एक त्रिभौमिक (त्रितल) भवन-विन्यास है जिसका निवेश महाद्वारों पर ही अभिप्रेत है। अतः लेखक के मत में प्रतोली उस विशिष्ट महाद्वार को कहेंगे जिस पर भवन-विन्यास अनिवार्य है। स० सू० का प्रतोली-विषयक निर्वचन इस मत का समर्थक है। कौटिल्य ने भी अपने अर्थशास्त्र में प्रतोली शब्द का प्रयोग किया है तथा उसके विन्यास की दिशा में केवल इतनी ही सूचना मिलती है कि वह अट्टालकों के बीच में निविष्ट की जाती थी। अतः कौटिल्य के अनुसार उसे द्वार कहा जाय अथवा प्राकार-भित्ति पर अट्टालक-सदृश दूसरी भवन-भूषा—यह असन्दिग्ध रूप में नहीं कहा जा सकता। परन्तु यह असन्दिग्ध है कि जिस प्रकार गोपुर-द्वारों एवं साधारण महाद्वारों में वास्तुकलात्मक भेद है उसी प्रकार प्रतोली एवं द्वारों में भी है। प्रतोली-महाद्वारों एवं गोपुर-महाद्वारों की ये दोनों परम्पराएँ वास्तु-विद्या की दो प्राचीन परम्पराओं का प्रतिनिधित्व करती हुई प्रतीत होती हैं—गोपुर दक्षिण वा० वि० एवं प्रतोली उत्तरी वा० वि० का। प्रतोली की दूसरी विशिष्टता यह है कि इस पर हर्म्य का निवेश भी अनिवार्य है। इसके अतिरिक्त भूषाओं, चन्द्रशालाओं एवं गवाक्षों का इसके प्रकोष्ठों में न्यास करना चाहिए। साथ ही इस प्रतोली-भवन में विभिन्न प्रकार के यज्ञ एवं शस्त्रास्त्रों का संभार भी रहना चाहिए, क्योंकि पुर के रक्षाविधान का ही तो यह अंग है। व्यानजाल, शतघ्नी आदि शस्त्र एवं यन्त्रों का न्यास न केवल पुर की शोभा के लिए है अपितु उसकी रक्षा के लिए भी अभिप्रेत है।

प्राकारादि-विनिवेश का अन्तिम अवशिष्ट अंग “रथ्या” है, रथ्याओं पर पिछले प्रकरण (दे० मार्ग-विनिवेश) में यथोचित विवेचन हो चुका है। अतः इस स्तम्भ को यहाँ समाप्त कर पुर की विभिन्न आकृतियों एवं उनके अपालन से गृहित पुरों के प्रादुर्भाव पर विवेचन करना आवश्यक है।

पुर-आकृति एवं गृहित पुर

पुर-आकृति—समरांगणसूत्र० ही पुर का सर्व-प्रशस्त आकार चतुरस्राकार मानता है। सत्य तो यह है कि प्राचीन परम्परा में चतुरस्राकार ही न केवल सर्वश्रेष्ठ माना गया है बरन् वह पूर्ण भी समझा गया है। वास्तु-निवेश में चतुरस्राकार की यह परम्परा वैदिक यज्ञवेदी की पावनता एवं उसके आकार का अनुगमन करती है। यज्ञ-

वेदी की ही आधारशिला पर भारतीय स्थापत्य का मध्य भवन खड़ा हुआ है। चतुरस्र (चौकोर) आकार की मीमांसा में इतना ही संकेत आवश्यक है कि इसमें मानव-जीवन की पूर्णता निहित है और इसमें संस्थान की पूर्ण अभिव्यक्ति भी प्रतिष्ठित है। कोई भी संस्थान जो चौकोर नहीं वह पूर्ण नहीं—इस सत्य को हम सब समझ सकते हैं। चार वेद, चार वर्ण, चार आश्रम, चार अवस्थाएँ, जिस प्रकार ज्ञान, मानवता, मानव-पुरुषार्थ एवं मानव-विकास की प्रतीक हैं, उसी प्रकार वास्तु-रचना में चार अक्षो (चतुरस्र) का महत्त्व है। अतएव भोज ने (युक्तिरूपतः तथा म० सू०—दोनों में) पुरो के चतुरस्र-विनिवेश पर विशेष आग्रह दिखाया है। यही कारण है कि जहाँ मयमत, मानसार आदि ग्रंथों ने पुर की प्रतिष्ठा में ८१, ६४, ४९ आदि जिस किसी भी वास्तु-पद का विन्यास प्रतिपादित किया है, वहाँ समरागण० ने पुर-निवेश में ६४ पद-वास्तु का ही उल्लेख किया है। ६४ पद-वास्तु चतुरस्रा-कृति का आदर्श माइट-प्लान है।

ऊपर सकेत किया गया है कि नगर के शास्त्र-निर्दिष्ट संस्थान के प्रतिकूल जो संस्थान प्रमादवश प्रकल्पित किये जाते हैं वे ही अप्रशस्त-संस्थान गृहित पुरो के जनक बनते हैं। परन्तु इसमें शास्त्रों का एकमत नहीं, जहाँ समरागण० चतुरस्र संस्थान को सर्वोपरि मानता है वहाँ मयमत (अ० १०) से चतुरस्र, आयताक्ष, वृत्त, वृत्तायत एवं गोलावृत्त—सभी आकृतियों में पुर-निवेश हो सकता है। देवीपुराण (अ० ७२) में भी विभिन्न पुर-आकृतियाँ देखने को मिलती हैं—जिनमें त्र्यक्ष एवं दीर्घ भी हैं। अग्नि एवं मत्स्य पुराणों के पुर-आकृति विषयक प्रवचन म० सू० के निकट पहुँचते हैं। परन्तु जहाँ अग्निपुराण में अर्धचन्द्राकृति की निन्दा है वहाँ मत्स्य में उसकी बड़ी प्रशंसा की गयी है। नदीतट के नगरों के लिए यह आकार विशेष उपयुक्त है। काशी की अर्धचन्द्राकृति से हम परिचित हैं। श्विष्योत्तर-पुराण में समरागण० के अनुरूप दीर्घ एवं चतुरस्राकार पुरो की ही उपादेयता स्वीकार की गयी है। दीर्घाकार पुर ऐश्वर्य, सुख, शान्ति एवं स्थायित्व प्रदान करते हैं। चतुरस्राकार में चतुर्वर्गों (धर्माध्य-काम-मोक्ष) की सिद्धि होती है। त्र्यक्ष नाशकारक है तथा वर्तुल बरबाद कर देता है।

गृहित पुर

“चतुरस्र” आकृति के प्रतिकूल जो साधारणतया संभाव्य आकृतियाँ हैं उनमें निर्विष्ट पुर गृहित पुर के नाम से समरागण द्वारा वर्णित है। समरागण (१०, ५३-६६) की दृष्टि में गृहित पुर की निम्नलिखित संज्ञाएँ हैं —

१-छिन्नकर्ण	२-विकर्ण	३-वज्राकृति	४-सूचीमुख
५-वर्तुल	६-व्यजनाकार	७-चापाकार	८-शकटद्विसम

९-द्विगुणायतसम्य १०-विदिक्म्य ११-भुजगकुटिल

छिन्नकर्ण—जिस नगर के कर्ण ही छिन्न हो गये हो वह क्या कभी प्रशस्त माना जा सकता है। ऐसे कनकटे अर्थात् चतुरम्बाकारहीन पुर में रहने वाले सदैव सकटमय जीवन से आक्रान्त रहते हैं। चोरो का भय, राग, व्याधि एवं शत्रु-आतंक सदैव वहाँ पर व्याप्त रहते हैं।

विकर्ण—छिन्नकर्ण के भाई विकर्ण की भी यही कष्ट कहानी है। ऐसे नगर के तथाकथित नागरिक ईर्ष्या, द्वेष, सतानाभाव एवं अत्यायु के हमेशा शिकार रहते हैं।

वज्राकृति—वज्राकार में सम्भवतः अष्टाक्ष-अठकोने नगर का अभिप्राय है। जिस नगर के इतने कोने हैं उस नगर के निवासी सदैव यदि कोना ही झुकते रहते हों तो आश्चर्य की क्या बात। स्त्री-दासता, विषरोग, पडयन्त्र आदि इस नगर की विशेषता है। अभिपुराण (अ० १०६) में भी यह आकृति अप्रशस्त कही गयी है।

सूचीमुख—सूची (मुई) के समान आकृति वाला (अर्थात् बहुत लम्बा हो चौड़ा विस्तृत नहीं)। इस पुर में दुर्भिक्ष एवं व्याधि का विशेष बोलबाला रहता है।

वर्तुल—गोलाकृति पुर को समरागण ने अप्रशस्त पुरों में माना है। समरागण ने, जैसा कि हम पूर्व प्रतिपादित कर चुके हैं, चतुरम्बाकृतिक ही सर्वश्रेष्ठ माना है, वर्तुलाकृति उसे मान्य नहीं। ऐसे गोल नगर में रहनेवाले नागरिकों के लिए सभी वृद्ध गोल हैं। दरिद्रता, अत्यायु आदि परिणाम स्वतः संभव हैं।

इसके विपरीत द्रुह्याण्ड (अ० ७२) एवं कालिका (अ० ८४) पुराण वर्तुलाकृति पुर को प्रशस्त मानते हैं।

व्यजनाकार—व्यजन का अर्थ पखा है। ऐसी आकृति के नगर में झूठों की प्रचल बस्ती बतायी गयी है। यहाँ के निवासी बात-रोग से विशेष पीड़ित रहते हैं। शरीर की बात-व्याधि के अनुरूप यहाँ के निवासी चंचल-चित्त भी रहते हैं। कालिकापुराण (अ० ८४) ने भी इस आकृति को गहित माना है और दृष्टान्त रूप यह उल्लेख किया है कि दानवराज बलि की राजधानी शोणितपुर अपनी व्यजनाकृति के कारण ही नाश को प्राप्त हुई।

चापाकृति—घनुषाकार पुर की प्रशंसा पर हम पूर्व संकेत कर आये हैं तथा अर्धचन्द्राकृति (घनुषाकृति) के निदर्शन में पुण्यपुरी वाराणसी का बखान भी कर आये हैं। परन्तु यह समझ में नहीं आता कि समरागण ने इसे गहित क्यों माना है?

अग्निपुराण इसे सर्वाधिक प्रशस्त मानता है। इसी प्रकार कालिकापुराण ने इसे बड़ा प्रशस्त स्वीकार किया है तथा दृष्टान्त भी दिया है कि इक्ष्वाकुओं की नगरी अयोध्या की कीर्ति का कारण उसकी धनुषाकृति है। धनुष शौर्य एवं वीर्य का प्रतीक है। परन्तु समरांगण के अनुसार ऐसे नगर के निवासी स्वयं बन्धु एवं उनकी स्त्रियाँ दुश्चरित्र होती हैं।

शकटद्वयसमाकार—दो गाड़ियों को खड़ा करने पर जो आकार बनता है उसे “शकटद्वयसमाकार” कहा गया है। ऐसी आकृति वाले पुर में रहनेवालों को रोग, शोक, अनल एवं चोर से भय विद्यमान रहता है। यही नहीं, आरम्भ से ही ऐसे पुर के वासियों की सिद्धियाँ समाप्त हो जाती हैं। विप्रों को भय समुपस्थित होता है तथा कुटुम्बियों में भेद भी उत्पन्न होने लगता है अर्थात् उनमें परस्पर कलह रहता है। साथ ही पौरजनों एवं उनके स्वामी (राजा) के हाथी-घोड़ों का क्षय भी होता है।

द्विगुणायतसंस्थ—आयताकार पुर को भी चतुरस्राकार कोटि में ही माना जाता है परन्तु यदि वह द्विगुणायत (जिसकी लम्बी समानान्तर रेखाएँ चौड़ाई से दुगुनी हो) होता है तो अप्रशस्त माना गया है। ऐसा पुर रक्षा करने में असमर्थ होता जाता है, बलवान् शत्रुओं के आक्रमण से वह पददलित होता है एवं वे ही उस पुर के भागी बनते हैं।

विद्यु-भूट—पद-विन्यास के विवेचन के अवसर पर पद के दिक्-सामुख्य की ओर पूर्ण रूप से संकेत किया जा चुका है। कोई वास्तु-कृति कोणदिशास्थित नहीं होना चाहिए। चार दिशाओं एवं चार उपदिशाओं में ही निवेश विहित है। अतः ऐसा पुर निन्दित है। इसमें नियोग (शान्ति एवं सुख) का सतत अभाव रहता है। जननाश, अग्निदाह, स्त्रीकृत भय विशेष उल्लेखनीय है।

भुजंगकुटिल—यह उस पुर की सजा है जिसकी आकृति सर्प के समान टेढ़ी-मेढ़ी बन गयी हो। इस पुर के निवासी सदैव शस्त्रों (युद्ध के प्रतीक), अनिल (आंधी आदि), पिशाचों, अग्नि, भूत (प्रेतबाधा), यक्ष आदि के भय से ग्रस्त रहते हैं। वे रोगी भी रहते हैं और उनका जीवन शीघ्र ही समाप्त हो जाता है। समरांगण के इन गृहित पुरों के वर्णन के उपरान्त कतिपय और भी पुर की अप्रशस्त आकृतियाँ हैं जिन पर थोड़ा सा संकेत आवश्यक है। वैसे तो समरांगण का यह प्रवचन सांगोपांग है एवं एतद्विषयक इतने विस्तृत विवरण अन्यत्र अप्राप्य हैं तथापि कुछ नाम-भेद से उनका भी दिग्दर्शन यहाँ अभीष्ट है।

मत्स्यपुराण (अ० २०७) पुर की “यवमध्याकृति” निन्दित मानता है । कालिकापुराण (अ० ८४) में “मृदगाकृति” पुर की निन्दा के प्रतिपादन के साथ साथ यह भी उदाहरण-स्वरूप उल्लेख है कि रावण की सोने की नगरी लंका अपने मृदगाकृति निवेश से मिट्टी में मिल गयी ।

आधुनिक नगर-निवेश में प्राचीन नगर-निवेश की देन

आधुनिक नगर-निवेश—आधुनिक नगर-निवेश-कला के अनुसार इस कला का एकमात्र उद्देश्य किसी नये नगर के निर्माण हेतु योजना बनाना ही अभिप्रेत नहीं है, बरन् निर्मित नगरों के सुधार, प्रसार, विस्तार एवं संहार आदि द्वारा किस प्रकार उसको नये ढंग की नयी आवश्यकताओं की पूर्ति के हेतु सन्निविष्ट एवं सुनिर्मित किया जाय जिससे रहने के सभी साधन एवं सुख उपलब्ध हो सकें—यह भी अभीप्सित होता है । नगर-निवेश के समय उस प्रान्त अथवा जनपद को, जिसमें वह नगर आता हो, दृष्टि में रखना आवश्यक होता है । आधुनिक नगर-निवेश की भाषा में इसे “रीजनल प्लानिंग” कहते हैं । सच तो यह है कि नगर-निवेश (टाउन-प्लानिंग) रीजनल प्लानिंग का ही एक अंग है । यद्यपि यह प्राचीन शिल्प-शास्त्रों में शाब्दिक रूप में नहीं प्रतिपादित किया गया, परन्तु व्यावहारिक दृष्टि से प्राचीनों का भी इस ओर ध्यान अवश्य था । समरागण तो देश-निवेश अथवा राष्ट्र-निवेश के अन्तर्गत ही नगर-निवेश को मानता है । इसी उद्देश्य को दृष्टि में रखकर आजकल हम सर्वत्र बड़े-बड़े नगरों के सुधारार्थ मास्टर-प्लान का सुमधुर गान प्रायः प्रति दिन सुनते हैं । बात यह है कि ज्यों-ज्यों आबादी बढ़ती जाती है, कारखानों और उनमें काम करनेवालों की संख्या बढ़ती जा रही है, त्यों-त्यों नगरों के विपुलतम प्रसार की आवश्यकता ही नहीं, अनायास अवकाश भी मिलता जाता है । अतः मास्टर-प्लान के लिए यह आवश्यक है और यहीं पर मास्टर-प्लान की प्रतिभा की परीक्षा भी है कि उन प्लानों में वर्तमान-कालीन आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए तो पूर्ण अवसर हो ही, साथ ही भविष्य की परिवर्तनशील परिस्थितियों के अनुसार भी उनमें यथोचित गुणाद्देश हो । अतः आधुनिक नगर-निवेश के लिए जिन विशेषताओं की अनिवार्यता सभी को मुक्तकंठ से स्वीकार होगी वे निम्न रूप से अंकित की जा सकती हैं—

१—यथोचित एवं उपयुक्त विन्यास-योजना

२—नगर की अपनी वैयक्तिकता

३—विपुल वायुसंचारार्थ खुली जगहें

४ आबादी की असंकीर्णता

५-विस्तृत मार्ग

६-अच्छी स्वच्छता

७-प्रचुर अल-कल-व्यवस्था

८-पूजा, शिक्षा, क्रीडा तथा मनोरजन के उपयुक्त स्थानों की यथोचित स्थिति

९-जन-पुरीषालय तथा नालियों की मुख्यवस्था

१०-घृणित, असुन्दर एवं अदर्शनीय दृश्य का अभाव, जैसे घूम, धूलि तथा शोरगुल

११-सुविधापूर्ण तथा सस्ते यातायात के साधन

१२-जोनिंग—विभिन्न कार्यों एवं आवश्यकताओं के लिए विभिन्न आवासों की रचना

१३-नगर-मंचालन का सुन्दर शासन-प्रबन्ध

१४-नागरिकों का उममे अनुकूल सहयोग तथा सन्तोष ।

अतः स्वयंसिद्ध है कि नगर के प्रमुख घटक, जिन पर उसका नगरत्व आश्रित है वे हैं उसके १-निर्माण, २-खुली जगहें तथा ३-यातायात के साधन । इनमें जहाँ तक नगर के निर्माणों का सम्बन्ध है वे, जैसा हमने पूर्वपीठिका में प्राचीन नगरों के विकास के प्रकरण में देखा, नगर की स्थिति में प्रभावित हैं । नगर की यह स्थिति किसी मैदान में है या पठार पर है अथवा पर्वत की उपत्यका में ? उसकी भूमि समतल है अथवा विषम-तल ? उस स्थान का वातावरण किसी धार्मिक स्थान अथवा ऐतिहासिक स्मारक से प्रभावित तो नहीं ? अथवा उस स्थान की कोई महत्ता तो नहीं है—ये सभी स्थितियाँ नगर के निर्माण में पूर्ण प्रभाव डालती हैं । निर्माण में निमित्त स्थान—भवन, मार्ग आदि तथा अनिर्मित स्थान—खुली जगहें, इन दोनों की दृष्टि से आधुनिक नगर के निम्नलिखित अवयव विशेष उल्लेखनीय हैं—

१-भवन

अ-प्रासाद, हर्म्य, निकुंज—समृद्धों के भवन

आ-साधारण जनावास—फ्लैट्स—जन-वास-बीथियाँ

इ-दरिद्र-वस्तियाँ

२-व्यापार-मालिका

३-औद्योगिक भवन—कार्यालय तथा मिल

४-संस्था-भवन—विद्यालय, महाविद्यालय, पुस्तकालय

५-चिकित्सालय, रसायनशालाएँ, स्वास्थ्यशालाएँ

६-सर्वसाधारण-स्थान—नगर-सभा-भवन, न्यायालय, विश्वविद्यालय, रेलवेस्टेशन

७-हाट-बाजार

८-मनोरंजन के स्थान—प्रेक्षागृह, नाट्यशालाएँ, चित्र-गृह, स्टेडियम, संतरण-जलाशय

९-पार्क, उद्यान, पुष्प-मण्डप, लतावितान

१०-मार्ग, जलकल, रेल

११-वायुयान-विराम एवं पोत-स्थान

१२-दाह-स्थान ।

आधुनिक नगर-निवेश के नियमों में भी प्रथम स्थान भूमि-चयन आदि को ही दिया गया है। इस माप में भौगोलिक, भौगर्भिक तथा जलवायु-परिस्थितियों के साथ-साथ वहाँ की आर्थिक स्थिति, राजनीतिक परिस्थिति, यातायात के साधन, आबादी, व्यापार-वाणिज्य एवं व्यवसाय, सांस्कृतिक कार्यक्रमनाप, प्रसार, स्थानीय सुधार आदि का पर्यवेक्षण करना पड़ता है। नगर-निवेश की इस प्रारम्भिक परीक्षा में मानचित्रों की उपयोगी सहायता लेनी चाहिए। बिना मानचित्रों के समीचीन सन्निवेश की सागोपाग समीक्षा नहीं बनती। भूमि, भूमि-प्रभुता, भूमि-सीमा, जनपद, मार्ग, प्राकृतिक साधन—वन, सरिता, पर्वत, खाने, जलवायु, उपज, कृषि, व्यापार, व्यवसाय आदि को दृष्टि में रखकर इस परीक्षा में तत्पर होना चाहिए। आधुनिक वैज्ञानिक युग में परम्परागत मानचित्रों की व्यवस्था के अतिरिक्त वायुयानीय परीक्षणविधि परमोपयोगी है। वायुयानीय पर्यवेक्षण से आजकल के युग में किसी भी स्थान के मानचित्र-निर्माण में बड़ी सुगमता मिल सकती है, विशेष कर ऐसे स्थानों के लिए जहाँ प्राकृतिक स्थान विपुल होते हुए पहले कभी मानवावाम न रहा हों। मध्यकालीन वास्तु-ग्रन्थ अपराजितपृच्छा में वायुयानीय पर्यवेक्षण पर पूर्ण सुझाव दिया गया है।

नगर-निवेश की पद्धति 'फार्मल' तथा 'इन्फार्मल' दोनों प्रकार की हो सकती है। प्रथम का अभिप्राय रैखिक (ज्योमेट्रिकल) है—यह खाका आयताकार हो सकता है अथवा वृत्ताकार, अथवा दोनों का मिश्रण। आधुनिक जगत् के महान् नगरों के रेखा-चित्रों को यदि हम देखें तो पता लगेगा कि इन विशाल नगरों का विकास अपनी स्थानीय भौगोलिक विशेषताओं के कारण इतना विस्तृत एवं सुसमृद्ध हो सका है। यूरोप के पेरिस, लन्दन, बर्लिन, मास्को आदि बड़े-बड़े महानगरों के निवेश-मण्डलीकरण ने मकड़ीजाल के स्वरूप को धारण कर लिया है। इसके विपरीत न्यूयार्क, एथेन्स, वाशिंगटन आदि महानगरों के निवेश में आयताकृति का स्वरूप अब भी स्थिर है।

प्राचीन पुरों के समान आधुनिक नगरों को हम अपनी प्रयोजन-विशेषताओं अथवा कार्य-व्यापारों के अनुरूप विभिन्न वर्गों में बाँट सकते हैं—औद्योगिक, व्यापारिक, विद्यापीठीय, राजपीठीय, स्वास्थ्य-सम्बन्धी, अवकाश-यापनीय आदि । आधुनिक नगर-निवेश की सर्व-प्रमुख विशेषता है वर्गीकरण (जोनिंग) । इस जोनिंग-पद्धति का उद्देश्य यह है कि किस प्रकार से नगर की शोभा-सम्पन्नता, सौन्दर्य, नागरिकों की सुविधा आदि के साथ-साथ नगर की उपयोगिता, स्वच्छता, सुरक्षा की वृद्धि हो सके । किसी नगर की जोनिंग के लिए उसके विभिन्न विभाग-क्षेत्रों, जैसे बस्ती तथा खुली जगह, यातायात साधन के केन्द्र—मार्ग, रेलवे लाइने, जल-मार्ग, वायुक्षेत्र के साथ-साथ आमोद-प्रमोद के स्थान—पार्क, उद्यान और पुरजन-विहार इन सभी की व्यवस्था को दृष्टि में रखना पड़ता है । इस प्रकार एक शहर के विभिन्न विभागों के सुव्यवस्थित एवं सुन्दर सन्निवेश के द्वारा उसके निर्माण, सुधार अथवा विस्तार को जोनिंग कहते हैं । इस जोनिंग-प्रक्रिया के सहारे आधुनिक वास्तु-शास्त्रियों के मतानुसार नगर-निवेश सुसम्पन्न हो सकता है । इस प्रक्रिया के अनुसार नगर को प्रथम जोनों में बाँट दिया जाता है, भविष्य के लिए आवश्यक स्थलों को भी परिगणित कर लिया जाता है तथा पुनः उन सबकी उपयोगितानुरूप व्यवस्था की जाती है । साथ ही गृहों की सख्या तथा उनकी ऊँचाई आदि की व्यवस्था भी आवश्यक होती है, अन्यथा आबादी के सकीर्णता-दोषों से कैसे बचाव हो सकेगा ? जोनिंग के अगोचर थोड़ा सा संकेत किया गया है परन्तु यदि थोड़ा-सा और विस्तार करे तो जोनिंग-पद्धति के अनुसार आधुनिक नगर के अभीप्सित निम्न वर्ग आवश्यक हैं—

१—सरकारी तथा अर्ध-सरकारी इमारतों के वर्ग

२—वाणिज्य-क्षेत्र-वर्ग

३—शिक्षा-निकेतन तथा प्रयोगशालाओं के वर्ग

४—औद्योगिक स्थानों के वर्ग

५—आवास-मालिका के वर्ग

६—क्रीडा-क्षेत्र-वर्ग ।

आधुनिक नगर-निवेशकों के सम्मुख सबसे बड़ी समस्या आधुनिक महानगरों में विकसित एवं भ्रष्ट रूप से पल्लवित स्लम-समस्या (गरकी) का निराकरण है । अतः संक्षेप में यहाँ इतना ही उल्लेखनीय है कि चूँकि आजकल नगर-निवेश के आन्दोलन में विशेष कर नगरों का सुधार ही अभिप्रेत है, अतः उनके नवनिर्माण एवं सुधार को दृष्टि में रखकर निम्न योजनाओं को कार्यान्वित करना विशेष अभीष्ट होता है —

१-भवन-योजना

४-मार्ग-प्रसार तथा विस्तार योजना

२-प्रसार-योजना

५-नवीन मार्ग-निर्माण

३-सुधार तथा विकास योजना

६-स्लम-सुधार-योजना

७-स्लम-सहार

प्राचीन नगर-निवेश की बेन—इस प्रकरण के पूर्वार्ध में आधुनिक नगर-निवेश की व्यापक आवश्यकताओं एवं तदनुरूप व्यापक सिद्धान्तों की साधारण समीक्षा के उपरान्त अब क्रमप्राप्त प्राचीन नगर-निवेश के कतिपय उन सिद्धान्तों का निर्देश करना है जिनके अनुगमन एवं अनुवर्तन से हम आधुनिक नगर-निवेश को विशेष उपादेय एवं सफल बना सकते हैं। प्राचीन एवं अर्वाचीन समाज एवं सस्कृति में बड़ा अन्तर है। विज्ञान की उन्नति ने समाज एवं सस्कृति में कायाकल्प कर दिया है। अतः ऐसे समाज के अनुरूप नगर-निवेश में प्राचीनों के बहुत से नगर-निवेश-नियम व्यर्थ सिद्ध हो रहे हैं। नगर-निवेश के प्रमुख घटक प्राकारादि विन्यास का आधुनिक नगर-निवेश में कोई स्थान नहीं रह जाता है। देवतायतन-निवेश के प्रति आजकल प्रायः सभी अ-धार्मिक राष्ट्रों का कोई अभिनिवेश हो ही नहीं सकता। मार्ग-विन्यास, आरामोद्यानादि-विनिवेश में भी पर्याप्त परिवर्तन की आवश्यकता है।

आधुनिक जटिल जीवन की बहुमुखी आवश्यकताओं के अनुरूप अन्तर्राष्ट्रीय व्यवसाय, पारस्परिक राजनीतिक आदान-प्रदान एवं राजनीतिक, सांस्कृतिक तथा व्यावसायिक सम्बन्धों के साथ-साथ राष्ट्रीय उद्योग-वन्धों तथा अर्थ-प्रवहणियों, सरकारी कार्यालयों के स्थान-विभाग के लिए आधुनिक नगर-निवेश में, विशेष कर महानगरों एवं राजधानी-नगरों के निवेश में पर्याप्त ध्यान देना अनिवार्य हो गया है। यही नहीं, आधुनिक नगर-निवेश में, विशेष कर भारतवर्ष ऐसे प्राचीन देश में (जहाँ दीर्घ-कालीन पारतन्त्र्य के कारण आधुनिक विज्ञान एवं उद्योग के अनुरूप बहुत कम नगर-सुधार अथवा नगर-सहार हुए हैं), नवीन नगर-निवेश की उतनी जटिल समस्या नहीं जितनी प्राचीन नगरों के सुधार की। अतः आधुनिक नगर-निवेश के व्यापक कलेवर में नगर-निर्माण, नगर-सुधार एवं नगर-सहार—तीनों ही अनायास समाविष्ट हैं। आधुनिक नगर-निवेश की इसी त्रिगुणात्मक सृष्टि के लिए हमें यहाँ पर विवेचन करना है।

नगर-निर्माण—भारतवर्ष में नगर-निवेशको को जिस आधारभूत सिद्धान्त को दृष्टि में रखने की आवश्यकता है उसके सम्बन्ध में इतना ही निर्देश है कि नगर-निवेश व्यापक भारतीय सस्कृति एवं विशाल भारतीय जीवन के अनुरूप हो। पश्चिमी नगर-निवेश की जो रूपरेखा विकसित हुई है उसका पूर्ण रूप से अनुगमन इस देश के

निग्न उपादेय एवं सफल नहीं हो सकता । हमारी रहन-सहन, आचार-विचार, भोजन-भजन, परिधान एवं पान तथा परिवार एवं कुटुम्ब आदि वैसे ही नहीं हैं जैसे पाश्चात्यां के, अतः कोई भी नगर-निवेश जो इन सांस्कृतिक, सामाजिक एवं पारिवारिक घटकों का विचार नहीं रखता वह कल्याणकारक नहीं बन सकता । इसके अतिरिक्त भौगोलिक वातावरण—भूमि, जल, वायु, ऋतु, वृक्ष, पुष्प, शाक, फल आदि भी तो सभी देशों के एक समान नहीं । अतः नगर-निवेश में सांस्कृतिक एवं सामाजिक घटकों के अतिरिक्त भौगोलिक परिस्थितियों का ध्यान भी आवश्यक है ।

चिरन्तन काल से इस देश में मानव का प्रकृति-सान्निध्य प्रसिद्ध रहा है । सरिता, के कूल, पर्वत की उपत्यकाएँ, अरण्य के एकान्त प्रदेश—विद्याजर्जन, तपश्चरण एवं दर्शनानुसन्धान आदि के लिए इस देश को प्राचीनों ने सदैव चुना । इसके अतिरिक्त इस देश की आबादी का बहुत बड़ा भाग ग्राम हैं । अतः ग्राम-सुधार के लिए नवीन नगर-निवेश में किसी-न-किसी समृद्ध ग्राम को निवेश-बिन्दु मानकर नव-नगरों की सृष्टि की जा सकती है । अतः जैसा पूर्व ही प्रतिपादित किया जा चुका है (दे० ग्राम-प्रभेद) भारत के राष्ट्रीय नगर-निवेश का प्रारम्भ गाँवों से करना चाहिए । विभिन्न महानगरों के समीप समृद्ध ग्रामों को चुनकर उनका शाखा-नगर के रूप में यदि हम निवेश करें तो बहुत बड़ी समस्या हल हो सकती है ।

(अ) शाखा-नगर—इतस्तुतः फैले हुए समृद्ध ग्रामों के चुनाव से एवं वहाँ के मुलभ एवं कम खर्चीले उपायों से अत्यावश्यक आधुनिक यातायात, सूचना, प्रसार एवं शिक्षा के साधन समन्वित कर “शाखानगरो” के रूप में निवेश करने से हम द्रुतगति से नव-नगर-निवेश का राष्ट्रीय कार्य बढ़ा सकते हैं । इस प्रकार प्राचीनों का “शाखानगरीय” सिद्धान्त (दे० भा० वा० शा०, “नगर-प्रभेद” अ० ३, पु० नि० पू० पी०) आधुनिक नगर-निवेश के लिए बड़ा उपादेय सिद्ध हो सकता है । पश्चिमी देशों ने भी इस सिद्धान्त को अपनाया है । लन्दन, न्यूयार्क, बर्लिन, लेनिनग्राद, मास्को आदि महानगरों में प्रायः प्रचुर-संख्यक शाखा-नगर देखने को मिलते हैं । शाखा-नगरों की द्रुतगति से स्थापना तभी सम्भव है जब हम एक ऐसी नगर-निवेश-धारा बनायें जिसके अनुसार वे लोग जिनका नगर से साक्षात् सम्बन्ध नहीं है, नगर में रहने के अधिकार से वंचित कर दिये जायें । ऐसे लोगों में सेवामुक्त, राजन्य, नवाब, मुन्साहिब, जमीन्दार, ताल्लुकेदार आदि का समावेश होता है जो अनायास ही अपने मनोरम शाल-भवनो को बनाकर शाखानगरो की स्थापना में सहयोग दे सकते हैं । मत्स्यपुराण (अ० २१७) का यही मर्म है । प्राचीनों का यह “शाखा-नगर” शब्द बड़ा ही मार्मिक है । महानगर को यदि हम प्रकाण्ड वृक्ष का तना मानें तो उसके चतुर्दिक् फैले

हूँ छोटे-छोटे नगर शाखानगर हुए। शब्दकल्पद्रुम ने प्राचीन वास्तु-शास्त्रीय इसी दृष्टि के अनुरूप “शाखानगर” की यह परिभाषा की है—

मूलनगरेऽसन्मितस्य जनौघस्य स्थानाय मूलनगरस्य समीपे अङ्के वा यदन्यत् पुरं नगरान्तरं क्रियते तत् शाखानगरं मूलनगरस्य तदस्थानीयस्य शाखेव ।

इस प्रकार शाखानगर न केवल नगर की आबादी की बाढ़ को ही रोकेंगे और यदि आकस्मिक सङ्क्रान्ति के समय ऐसी परिस्थिति उत्पन्न हो जाती है तो प्रधान नगर की आबादी को आत्मसात् करने में ही समर्थ न होंगे, वरन् उम महानगर के प्रसार में भी सहायक बन सकेंगे। इसी सिद्धान्त को और आगे बढ़ाएँ तो शाखा-नगरों के ‘पल्लव-ग्राम’ की शृङ्खला भी बाँधी जा सकती है जो कालान्तर में नगर एव जनपद को जोड़ने में ही नहीं कृतकार्य होगी वरन् नगर के आधुनिक सुलभ साधन-सुविधापूर्ण यातायात, सूचना एवं शिक्षा तथा आमोद-प्रमोद के विभिन्न उपकरण—प्रेक्षागृह, नाट्यशाला, चित्रगृह आदि सर्वत्र समान रूप से सब के लिए सुलभ कर देगी। इस प्रकार की नगर-निवेश योजना किसी भी राष्ट्र के प्रजातन्त्रात्मक राज्य के मंचालन के लिए परमोपयोगी हो सकती है। नगर एव जनपद (नगर को छोड़कर अवशेष देश ‘जनपद’ के नाम से अभिहित है—“नगर बर्जयित्वान्यत् सर्वं जनपदः स्मृतः ।” स० सू० १८-७६) दोनों को जोड़ने का यही परम साधन है, जो जनतन्त्र का साध्य है।

(आ) **केन्द्र-निवेश**—इस शाखानगरीय व्यापक सिद्धान्त के अतिरिक्त नव-नगर-निवेश के सम्बन्ध में एक दो और तथ्यों का संकेत आवश्यक है। शाखानगरों के रूप में नवीन नगरों का निवेश-बिन्दु केन्द्रस्थ कोई तर-बीथी अथवा प्रवाण्ड वृक्ष, तडाग अथवा मन्नामण्डप (जो आजकल के टाउनहाल के रूप में परिकल्पित किया जा सकता है, ‘प्रजातन्त्र’ में टाउनहाल ही सबसे बड़ा टेम्पल-प्राचीनों का देवतायतन है) अथवा पुरजनविहारोद्यान होना चाहिए। ये सभी प्रकृति-सुलभ हैं। विशेष व्यय-साध्य भी नहीं हैं। अतः बड़ी-बड़ी कृत्रिम इमारतों के स्थान पर इन स्वल्प-व्यय-साध्य निवेशों के द्वारा हम कार्य प्रारम्भ कर सकते हैं।

(इ) **पद-विन्यास**—आधुनिक नगर-निवेश की रूपरेखा में जोनिंग-प्रक्रिया के सिद्धान्त की समीक्षा अभी पहले हो चुकी है। आधुनिक नगर की यह जोनिंग-पद्धति प्राचीनों के “पद-विन्यास” के सिद्धान्त का ही आधुनिक संस्करण है। दुर्भाग्यवश हमारे देश के बहुमूल्य नगरों एवं महानगरों में पद-विन्यास का सर्वथा अभाव पाया गया है। अतः नव-नगरों के निवेश में आबासों की दृष्टि से पद-विन्यास का पूर्ण विचार रखना होगा। इस पद्धति का प्रयोजन यह है कि नगर को विभिन्न पदों में बाँटकर

प्रत्येक पद पर जो आवास हो उसमें रहने वाले समान-धर्मा एव समान-कर्मा के साथ-साथ र्त्तर्थ एव सजातीय भी हो। भले ही प्राचीनों की वर्णाश्रम-पद्धति के अनुरूप यह विभाजन न हो, परन्तु यदि पद-आवास में एक-वर्गीयता हो तो उससे सहयोगिता, सहकारिता एवं पारस्परिक आदान-प्रदान, व्यवहार एव बरताव में स्फूर्ति तथा प्रेरणा अवश्य हो सकती है। इसी को आजकल की भाषा में 'कोलोनियेशन' के नाम से पुकारा जाता है—मजदूर-कालोनी, टीचर-कालोनी, सैन्टेटेरियट-कालोनी आदि। प्राचीनों का पद-विन्यास वर्णाश्रम-व्यवस्था से अनुप्राणित था। आधुनिक नगर-निवेश में उसे एकवर्गीयता की आधारशिला पर खड़ा किया जा सकता है, जो जनतन्त्र के लिए बड़ा ही उपयोगी सिद्ध हो सकता है, तथा जिससे सामूहिक कार्य करने की प्रेरणा भी मिल सकती है।

(उ) शाल-भवन—केन्द्र-निवेश एव पद-विन्यास के सिद्धान्तों के अनुगमन के साथ-साथ मार्ग-विनिवेश पर कुछ समीक्षा आवश्यक थी, परन्तु प्राचीन एव नवीन दोनों की पद्धतियों में कोई विशेष अन्तर नहीं है। उसमें नगरानुरूप परिवर्तन एव संस्करण सर्वदा किये जा सकते हैं। परन्तु आजकल की संरचनात्मक परिस्थिति में एक महत्त्वपूर्ण समस्या नवीन-गृह-निर्माण-योजना है। प्रायः बड़े-बड़े नगरों की नगर-पालिकाएँ इस ओर बहुदूर-साध्य भवन-मालाओं का निर्माण कर रही हैं। विभिन्न राज्य-सरकारें भी वार्षिक बजटों में इस कार्य के लिए धन सुरक्षित कर रही हैं। परन्तु प्रश्न यह है कि इस महादेश की मृत्ती जनसंख्या के निवासार्थ पक्के मकानों के निर्माण में बहुत बड़ी रकम चाहिए जो साध्य नहीं है। अतः समस्या के शाल-भवनों का, जिनके निर्माण में उस प्रकृति-सुलभ भवन-सामग्री की ही प्रधानता रहती है, जो स्थान-स्थान पर सुविधा से पायी जाती है, अंगीकरण हमारी राष्ट्रीय आवश्यकता की पूर्ति में योग दे सकता है। जैसा हम आगे 'भवन' पटल में इन शाल-भवनों की समीक्षा में देखेंगे, इन भवनों में सुलभ वन्य पेड़ों की लकड़ी से ही विभिन्न भवनांग—स्तम्भ एव छतें आदि विनिर्मित हो सकते हैं। साथ ही लकड़ी की छतें पक्की छतों की अपेक्षा उष्ण-प्रधान देश के निवासियों के वामयोग्य भी विशेष हैं। शाल-भवनों के रेखाचित्र तथा अन्य ज्ञानव्य पर विशेष समीक्षा करने का यह अवसर नहीं है। कम ऊँची सीलिंग वाली भवनमालाएँ राष्ट्रीय जीवन को ही समाप्त कर देगी, उनको अपनाता आत्मघात है।

नगर-सुधार एव नगर-सहारा—नगर-सुधार का कार्य नगर-सहारा पर आश्रित है। महानगरों की उपकण्ठ भूमियों पर शाखा-नगरों के स्थापन से ही नगर-सुधार नहीं सम्पन्न हो सकता। नगर के भीतर सकीर्ण पद्यायो, जर्जर भवन-वीथियों, अस्वच्छ

बस्तियों, मजदूरो के संकीर्ण कुटीरों का जब तक संहार नहीं किया जाता तब तक नगर-सुधार कैसे हो सकता है ? अतः नगर-संहार नगर-सुधार के लिए आवश्यक है । नगर-संहार द्वारा नागरिकों को जो क्षति उठानी पड़ेगी उसके बदले नव-वसति-निवेश के लिए शाखानगरो का निर्माण अपनाया ही जा सकता है, साथ ही प्राचीनो के कतिपय नियम भी कार्यान्वित किये जा सकते हैं ।

नगर की आबादी के नियमन का मत्स्यपुराणोक्त नियम बतलाया जा चुका है । देवीपुराण के अनुसार प्रकृतियों (निम्नवर्गीय जनता—मेहतर, घोबी आदि) के निवास नगर के बाह्य भाग पर विन्यस्त करने चाहिए । सार्वभौम जन-तन्त्रवाद में यद्यपि प्रत्येक देशवासी का राजनीतिक अधिकार समान है, परन्तु मानवता कभी भी एक समान नहीं पनप सकती । वश (हेरेडिटी), वातावरण, व्यवसाय (पेशा) आदि के आधारभूत घटकों की पृष्ठ-भूमि पर पनपी मानवता समान-धर्मी कैसे हो सकती है ? अतः यदि नगर-निवेश को सुसंस्कृत एवं सुनियोजित बनाना है तो कोई-न-कोई आन्तर-योजना स्वीकार करनी ही पड़ेगी । नगर के बाह्य भाग पर विन्यस्त इन शाखानगरीय बस्तियों को सभी सुविधाएँ प्रदान करनी चाहिए जिससे किसी को असंतोष न रहे, जिकायत की गुंजाइश न रहे । देवीपुराण के अनुरूप ही आचार्य मय का भी मत है । नगर के बाह्य भाग पर प्रतिष्ठापित ऐसे उपनगरो की सभा प्राचीनो ने “बाहिरिका” ही है । नगर-सुधार में प्राचीनों का एक दूसरा अनुगमन हम यह कर सकते हैं कि विभिन्न नगरो के विभिन्न प्रयोजनो के स्वरूप-निर्धारण पर विशेष ध्यान दिया जाय । चाहे जिम किसी भी नगर को हम विश्वविद्यालयीय नगर अथवा व्यावसायिक नगर नहीं बना सकते । सभी नगरो में मिलो की स्थापना कदापि आज्ञापित नहीं हो सकती । प्राचीनो के पुर-प्रभेद नगर, पत्तन, पुटभेदन, खेट, खवंट, निगम का यही रहस्य था कि नगरो का निवेश नगर-प्रयोजन पर आधारित रहता था । हम भी अपनी नगर-निवेश-धारा के अनुसार यह निश्चित कर ले कि किसी राज्य-विशेष में कौन-से नगर किस प्रयोजन का विशेष सम्पादन कर सकते हैं, उन्ही की आधार-शिला पर नगर-सुधार-प्रकार प्रारम्भ करना चाहिए ।

अन्त में एक निवेष्ट यह है कि नगर-निवेश एक कला है । कला में चारुता का सशिवेश अनिवार्य है । अतः नगर-निवेश में चारुता के लिए केन्द्र, चतुष्पथ एवं चारों दिशाओ एवं चारों उपदिशाओ में किसी-न-किसी वास्तु-भूषा की अवश्य संयोजना करनी चाहिए । केन्द्र में तडाग, पुष्करिणी अथवा उद्यान या पुर-जन-विहार या देवतायतन या फिर टाउनहाल ही सही, रखना चाहिए । मार्ग-चतुष्पथो पर कोई-न-कोई नगरानुरूप भव्याकृति होनी चाहिए । पुर की आठो दिशाओ में पुर-द्वारो के समान

कोई-न-कोई वास्तु-भूषा प्रदान करनी चाहिए। बम्बई की शोभा इडिया गेट है। अतः इस किञ्चित्कर सकेत से बिना आधुनिक नगर-निवेशक घटाव-बढ़ाव कर इस दिशा में अवश्य कृतकार्य हो सकते हैं।

उपसहार

पूर्व-पीठिका की आधार-शिला पर प्रतिष्ठापित एवं उत्तर-पीठिका के विभिन्न नागरिक उपकरणों की भव्याकृतियों से प्रद्योतित नगर-निवेश का जो स्वरूप विकसित किया गया है उसके उपसहार में केवल इतना ही सकेत पर्याप्त होगा कि नगर-निवेश में जहाँ विभिन्न भौतिक उपकरणों—पद-विन्यास, मार्ग-निवेश, गृह्य-विभाग, स्थान-विभाग, देवतायतन एवं रक्षा-संविधान तथा आकार-विधान आदि के द्वारा उसके भव्य कलेवर का निर्माण होता है, वहाँ उस पार्थिव कलेवर में साम्प्रतिक ज्योति-पुज के प्रकाश में उसका आध्यात्मिक कलेवर निष्पन्न होता है। कोई भी मानव-आवास जब तक सहयोगिता, साहचर्य एवं गृहकारिता के उदात्त मानवीय व्यापारों के सहारे नहीं प्रतिष्ठित है, तब तक उस मानव-आवास की उन्नति असंभव है। इसी को नागरिकता कहते हैं। नागरिकता के भावों का उदय ही महानगरों की सृष्टि है। नागरिकता ही आधुनिक जनतन्त्रवाद की जननी है। अतः जनतन्त्रात्मक समाज की सुरक्षा के लिए नागरिकता के भावों की दैनंदिन वृद्धि होनी चाहिए।

नगर-निवेश के साम्प्रतिक पक्ष के दृष्टिकोण से हमने उत्तर-पीठिका के विषय-प्रवेश में नागरिक सम्यता में सम्बन्धित अथवा नागरिकता की प्रतीक विभिन्न सांस्कृतिक कलाओं की ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित किया था। यद्यपि विभिन्न-वर्गीय नगरों—जैसे विद्यापीठीय नगरों, व्यावसायिक नगरों, राजपीठीय नगरों, स्वास्थ्य-पीठों आदि की अपनी-अपनी संस्कृति एवं वैयक्तिकता अलग होती है। तथापि इन सभी में जो एक सामान्य विशेषता रहती है उसे ही नागरिकता कहते हैं। वास्तव में नगर नागरिकों का प्रतीक है तथा विभिन्न युगों की सांस्कृतिक, राजनीतिक, धार्मिक वैज्ञानिक और औद्योगिक नवचेतनाओं एवं जागतियों के ही अनुरूप नगरों का भी विकास होता है। नगर, नागरिकों एवं नागरिकता के स्थावर महाचित्र है। साहित्य यदि समाज का दर्पण है तो नगर भी नागरिकों के मन-मुकुरों के पूर्ण प्रतिबिम्ब है। नगर-विकास मानव-सम्यता के विकास की खुली पुस्तक है, अतः मानव-सम्यता के विकास के इस महासोपान के निर्माण में, रक्षण एवं संवर्धन में प्रत्येक नागरिक के योग-दान की अनिवार्यता पर दो रायें नहीं हो सकती।

भारत के प्राचीन नगर-निवेश की जो रूपरेखा प्राचीनों ने निर्मित की उसकी पूर्ण अभिव्यक्ति सर्वत्र समान रूप से पायी जाती है। कौटिल्य का अर्थशास्त्र, वाल्मीकि

की रामायण, बाण की कादम्बरी आदि सभी प्राचीन साहित्यिक स्रोतों में, प्राचीन भग्नावशेषों की एक सामान्य परम्परा पर प्रकाश पड़ता है। अतः आधुनिक नगर-निवेश का, देश एवं समाज की विभिन्न नैसर्गिक एवं अतैमर्गिक परिस्थितियों एवं प्रवृत्तियों के अनुरूप, स्वरूप-स्थिरीकरण परमावश्यक है। विगत प्रकरण (प्राचीनों की देन) में नगर-निवेश के कतिपय प्राचीन सिद्धान्तों का दिग्दर्शन किया गया है। उनके अपनाने से एवं आधुनिक नगर-निवेश के उदीयमान अनुकूल निवेश-सिद्धान्तों के भी आदान से हम एक अपनी पद्धति निर्माण कर सकते हैं, जिसमें अपनी आत्मा की रक्षा करते हुए शरीर की भूषा में आधुनिक उपकरणों के द्वारा संयोग एवं समावेश भी कर सकते हैं। भारतीय नगर-निवेश की जो पद्धति निर्मित हो उसमें भाग्यीय आत्मा के अक्षुण्ण रक्षण की ओर पूर्ण अवकाश हो तथा वह पद्धति सच्ची हो (अपनी सभ्यता के प्रति), कल्याण-दायिका हो (अपने वर्तमान के लिए) तथा सुन्दर हो (दूसरों के अनुकरण के लिए) और अपने मुक्त के लिए भी। 'सत्यं धिब सुन्दर' का यही मर्म है।

तृतीय पटल
भवन-निवेश

जन-भवन

जन्म और विकास

प्राचीन भारतीय स्थापत्य में भवन-निवेश अर्थात् जनावासों या जन-वसतियों की रूपरेखा कैसी थी, इसके सम्बन्ध में बहुत कम विचार किया गया है। यह हम पहले ही कह आये हैं कि भारतीय स्थापत्य का प्रमुख विकास प्रासादों अर्थात् देव-भवनो के रूप में सम्पन्न हुआ। प्रासाद-स्थापत्य ने ही भारतीय स्थापत्य का प्रधान कलेवर निर्माण किया है। परन्तु यह सर्वांश में न तो सत्य है और न व्यावहारिक रूप से समीचीन। मानव-सम्पत्ता के विकास में, विशेष कर भारतवर्ष में, आध्यात्मिक और भौतिक दोनों पक्षों के प्रति यद्यपि समान रूप से अभिनिवेश नहीं दृष्टिगोचर होता तथापि भौतिक पक्ष पूर्णरूप से अछूता रहा—यह धारणा ठीक नहीं। बल्कि यह है कि सम्पत्ता के विकास में रहन-सहन के तरीकों के विकास का एक महत्वपूर्ण स्थान है, उसमें भी भवन-विन्यास सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। जिस प्रकार एक सभ्य अथवा असभ्य किंवा अर्धसभ्य मानव की प्रत्यभिज्ञा उसके परिधान पर आश्रित है उसी प्रकार देश-विशेष अथवा समाज-विशेष अथवा मानव-विशेष की वसति-योजना पर भी उस देश की, उस समाज की अथवा उस मानव की सम्पत्ता किंवा असम्पत्ता आश्रित है। वसति अथवा भवन मानव का स्वर्ग है, वह उसका शरण है, प्रकृति के अमह्य आक्रमणों के निवारण के लिए वही उसका सर्वप्रथम कवच है, अतएव वह सदन है, मघा है, निकेतन है और अजिर है। वास्तु-शास्त्रों में अथवा भाषा-कोशों में भवन के नाना पर्यायों में मानव की वसति की रूपरेखा, विशेषता एवं महत्त्व की यही कहानी छिपी हुई है। सूर्य के विभिन्न पर्याय हैं परन्तु प्रातःकालीन सूर्य के लिए हम भास्कर शब्द का प्रयोग नहीं करते और न मार्तण्ड शब्द का ही प्रयोग करते हैं। ऐसे अवसर पर अनुमाली शब्द विशेष सगत होता है। अतः प्राचीनों की परम्परा में विशेषकर संस्कृत वाङ्मय में जो एक ही शब्द के अभिधेय के लिए नाना शब्दों अर्थात् पर्यायों का प्रचलन है, वह उसी मूल्य का द्योतक है कि उस पदार्थ का पूरा इतिहास उनसे ज्ञेय है। भवन के नाना पर्याय हैं उनमें निम्नलिखित पर्यायों का अवलोकन कीजिए जिससे आपको भवन का पूरा इतिहास प्रत्यक्ष प्रकट हो जायगा —

आवास	प्रतिश्रय	सध
सशय	आलय	सदन
नीड	गृह	निकेत
शरण	आगार	क्षय
निलय	सस्थान	मन्दिर
लयन	निधन	विष्ण्व
ओक	वसति	भवन
गेह	वेश्म	उदवसित

इस सूची की तुलनात्मक समीक्षा हम आगे प्रामाद-स्थापत्य में करेंगे। यहाँ पर केवल इतना ही सूच्य है कि इन गृह-पर्यायों में नीड, शरण, संश्रय, अयन, निलय आदि मज़ाएँ भवन के विकास के इतिहास पर बड़ा प्रकाश डालती हैं।* अस्तु,

भारतीय भवन-स्थापत्य के सम्बन्ध में हमने जो ऊपर के अनुच्छेदों में उपोद्घात किया है उस सम्बन्ध में यह सूचित करना है कि स्थापत्य के निदर्शन तभी चिर-काल तक सुरक्षित रह सकते हैं जब कि उनका निर्माण ऐसे द्रव्यों (पाषाण-शिलाओं अथवा पक्वेष्टकाओं आदि) से सम्पन्न हुआ हो, जो क्षीघ्र ही विनाशोन्मुख न हों। भारतीय भवन-स्थापत्य के ऐतिहासिक स्मारकों में वे ही निदर्शन प्राप्त होते हैं जिनको हम देव-भवन के रूप में उपश्लोकित करते हैं। अतः भले ही भारतीय स्थापत्य में कला की दृष्टि में आवास-भवन न भी प्राप्त होते हों, तो उससे यह निष्कर्ष नहीं निकाला जा सकता कि भवन-निर्माण-कला का यहाँ पर कोई शास्त्र नहीं था। यद्यपि प्राचीन ग्रन्थों (जैसे मानसार, मयमत आदि शिल्प-शास्त्रीय ग्रन्थों तथा पुराण, आगम आदि धार्मिक ग्रन्थों) में जो भवन-कला प्रतिपादित की गयी है उसका सम्बन्ध विशेष कर पूजा-वास्तु से है तथापि भवन-निर्माण-कला की पोषक सामग्री के लिए प्रचुर प्राचीन संकेत हैं जिनसे इस पक्ष का भी पूर्ण समर्थन होता है। आगे हम तुलनात्मक समीक्षा में यह देखेंगे कि हमारी प्राचीन संस्कृति में भवन-रचना भी प्रासाद-रचना के

* इस सम्बन्ध में 'अमरकोश' (२, २, ५-६ भी द्रष्टव्य है—

गृहं गेहोदवसितं वेश्म सध निकेतनम् ।

निशान्तपस्थ—सदनं भवनागार—मन्दिरम् ॥

गृहाः पुंसि च भूम्येष निकायनिलयालयाः ।

वासः कुटी द्वयोः शाला सभा संजवनंतिवदम् ॥

समान प्रचलित थी और वह इस देश के जलवायु एवं जनपद तथा जनो के लिए सर्वथा उपयुक्त थी। अतः यह आक्षेप कि भारतीय सिविल आर्कीटेक्चर, सेक्यूलर आर्कीटेक्चर की परम्परा नहीं विकसित कर सके—बिल्कुल असत्य है। धाराधिप महाराज भोज के समरांगण-सूत्रधार नामक वास्तु-शास्त्र में जिन भवन-रचनाओं के सिद्धान्तों का विश्लेषण किया गया है उनमें देव-वास्तु और जन-वास्तु तथा राज-वास्तु तीनों के अलग-अलग दर्शन होते हैं। समरांगण की यह अपनी परम्परा नहीं है, यह भारत की संस्कृति के सर्वथा अनुरूप विभाजन है। यहाँ के प्रासाद अर्थात् देवमन्दिरों की रचना में मानव-वसति अथवा मानव-भवन का न तो अनुकरण है न आधार, अतः जैसा हम देखेंगे (दे० प्रासाद-स्थापत्य) प्रासादों के जन्म एवं विकास की जो नाना कल्पनाएँ वर्तमान ग्रन्थों में देखी जाती हैं वे कल्पना ही हैं। प्रासाद का प्रादुर्भाव वैदिक वेदी से हुआ है और वही मौलिक तत्त्व उसके समस्त कलेवर में सदैव वर्तमान रहा। राज-प्रासादों के जन्म में जैसा हम आगे देखेंगे यहाँ की नागर-कला और उसमें भी पूर्व नाग-कला और उससे भी पूर्व विमान-कला प्राचीन सभा-भवनो (जिनका वर्णन रामायण, महाभारत आदि प्राचीन ग्रन्थों में पाया जाता है) की देन है। अब रहे जन-भवन, उनके विकास में जैसा पीछे सकेंत किया गया है, प्राचीन समय में देश, काल एवं जलवायु आदि के मौलिक घटकों के द्वारा यह वसति-विन्यास सर्वत्र अपनी-अपनी विशेषताओं सहित पनपा। अतः इस विषय के विवेचन में हम आगे के एक अध्याय की विशेष अवतारणा करेंगे।

ऊपर के वर्णन से यह स्पष्ट आभास मिला होगा कि भारत के स्थापत्य में भवन-विकास की तीन मौलिक धाराएँ स्फुटित हुई—देव-भवन, राज-भवन एवं जन-भवन। इनकी अपनी-अपनी विशेषताएँ हैं और निवेश-योजनाएँ भी। तदनु रूप हम भवन-स्थापत्य को तीन प्रधान खण्डों में विभाजित करेंगे—जनसाधारणोचित-भवन, राज-वैश्व तथा प्रासाद। यह हम पहले ही सूचित कर चुके हैं कि इन तीनों निवेशों की अपनी-अपनी पृथक्-पृथक् परम्पराएँ पल्लवित हुई, अतः जहाँ हम उनकी विन्यास-प्रक्रिया के नाना सिद्धान्तों की समीक्षा करेंगे वहाँ उनके जन्म एवं विकास पर भी एक उपोद्घात उपस्थित करेंगे। जन-भवन का निवेश एवं राज-भवन का निवेश एक दूसरे से (यद्यपि कुछ अंशों में अवश्य समान है) सर्वथा विलक्षण है। विस्तार, आयाम में विपुल विभेद तो स्वाभाविक ही है, रचना एवं रचना-विच्छित्तियों में भी बड़ा भेद है। हमने देखा कि प्राचीन भारतीयों के नगर-विकास में जहाँ मन्दिरों ने बड़ा योग दिया वहाँ राज-पीठो—राज-वेश्मों का भी कम योग नहीं रहा। अतः राज-वेश्म-निवेश एक प्रकार का नगर-निवेश था। अतः यद्यपि सैद्धान्तिक दृष्टि से भवन-स्थापत्य के दो ही मौलिक प्रकार हैं—जन-भवन तथा देव-भवन। परन्तु इस देश में प्राचीन काल में आजकन

जैसा जनतन्त्रवाद तो था नहीं जिससे जन-भवनों की एक सामान्य परम्परा पल्लवित हो सकती। प्राचीन भारत की संस्कृति में राजा का बहुत महत्वपूर्ण स्थान था, वह पाँचवाँ लोकपाल था। इन्द्र, वर्ण, कुबेर और यम—इन चार लोकपालों से हम परिचित ही हैं, परन्तु राजा पाँचवाँ लोकपाल था यह तो शास्त्र-सत्य ही नहीं व्यवहार-सत्य था। इसके अतिरिक्त प्राचीन काल में राज-महल ही राजपीठ थे, अतएव उनका निवेश एक भवन में नहीं होता था। सात-सात भवनों में उनका विन्यास हुआ करता था। राज-भवनों की इस कक्ष्या-परम्परा पर हम आगे कुछ निर्देश करेंगे।

भूतल पर प्रथम भवन का जन्म (शाल-भवन की कहानी)

समरागण-सूत्रघार में भूतल पर प्रथम भवन के जन्म अथवा मानव-आवास के प्रथम विन्यास का बड़ा ही अति रजनात्मक शैली में वर्णन किया गया है (दे० मद्रदेवाधिकार, अ० ६)। बहुत प्राचीन समय की वार्ता है। भारतवर्ष में लोग नाने जगलों में, मरिगाओं के कूलों पर, पर्वतों के शिखरों पर अथवा उनकी उपत्यकाओं में रहते थे। एक बार उन लोगों ने देवलोक में प्रवेश किया और वहाँ वे देवों के साथ विचरण करते हुए प्रख्यात विमानाकृति दिव्य कल्पवृक्षों के नीचे बिहार करने लगे और उन्हीं की छाया में रहने लगे। मानवों और देवों का यह साहचर्य या सहवास बहुत दिन तक चलती रही। कालान्तर में इन छद्म मानवों को अपनी मर्यादा विस्मृत हो गयी और उन्होंने देवों की अवज्ञा करना प्रारम्भ कर दिया। अतः देवों ने भी मानवों के प्रति अपनी उदारता में सकोच किया और उन्हें 'पुनर्मूषिकों' भव' की दशा में परिणत कर दिया। स्वर्ग से मानव पुनः भूमि पर उतर आये। उनको अपनी इस दशा पर बड़ा विपाद हुआ। अब देवों के साथ देवलोक में कल्पवृक्ष की छाया में वे रहते थे, तब उनके बिहार एवं ऐश्वर्य के सभी साधन समुपस्थित थे। आहार, बिहार की कोई कमी न थी। एक ही ऋतु थी (वसन्त), एक ही वर्ण था (ब्राह्मण); सभी सुन्दर थे, सुन्दरियों की भी कमी न थी। सर्वत्र सुन्दर साम्राज्य था। वहाँ पर खेत, नगर, ग्राम, पुर आदि की न तो कोई आवश्यकता थी न किसी के अविराज्य अथवा उनकी प्रभुता की ही कल्पना थी। सभी स्वतन्त्र थे। अब मानवों द्वारा देवों के प्रति जो अवज्ञा हुई उसी का परिणाम मानवों और देवों का पार्थक्य था। मानवों की दिव्यगम शक्ति और दिव्यभाव लुप्त हो गये। अस्तु, सर्वप्रथम दैवी कृपा से उनकी प्राण-रक्षा के लिए पर्पटक (एक वृक्ष, सम्भवतः पकड़ी) का प्रादुर्भाव हुआ, उसी से उन्होंने अपनी प्राण-रक्षा की। जहाँ तक निवास की आवश्यकता थी, वहाँ अब वृक्षों की छाया में वे बस करने लगे। दैव-दुर्विपाक से यह पर्पटक भी विलीन हो गया और भूतल पर शालि-तट्टलों का प्रथम उदय हुआ।

वे खाने में बड़े ही सुस्वादु थे। इस भय से कि ये शालि-तंडुल भी पर्पटक के समान विलीन न हो जायें, उन लोगों ने इनको जमा करने की विधि सोची। जमा करने की यह मानवीय मनोवृत्ति वास्तव में अच्छी साबित न हुई। यह एक प्रकार का मन का विकार था। इसी विकार से अन्य विकारों को उत्पन्न होने में देर न लगी। लोभ की इस मनोवृत्ति ने मात्सर्य एवं ईर्ष्या आदि का दुष्कर परिणाम सुलभ कर दिया। इसी लोभ ने कालान्तर में मन्मथ के जन्म के लिए उर्वरा भूमि उत्पन्न की और मानवों का स्त्रियों के प्रति सहज आकर्षण प्रारम्भ हो गया। यही से द्वन्द्व अथवा मिथुन की परम्परा मानवों में भी पल्लवित हुई। द्वन्द्व ही क्लेश और दुःख का घर है। अतः उनके जीवन-रक्षण के एकमात्र साधन शालि में भी विकार उत्पन्न हो गया। पहले वह तुषरहित था, अब वह तुष से (भूसी से) युक्त बन गया। सत्त्वगुण का वह एक मात्र अधिराज्य समाप्त हुआ। मनुष्यों की पुण्यश्लोकता समाप्त हुई, अमरता भी विलुप्त हुई। उनके शरीर रोग और शोक में आकुल हो गये, तुषधान्य के सेवन से उनमें मलप्रवृत्ति का प्रथम प्रादुर्भाव हुआ। अब तुषधान्य भी विनष्ट हो गया। कन्दमूल छोड़कर और कोई उदर-पूति का अवलम्ब नहीं रहा। एक ऋतु के स्थान पर छः ऋतुएँ हुईं। जाड़ा और गर्मी आदि आधिदैविक क्लेशों के साथ व्याघ्र-सर्प आदि के दुःखों की भी कमी न रही। इस प्रकार मानव अपनी रक्षा के लिए कृत्रिम-गृहों की रचना की ओर अग्रसर हुए। शिला-खण्डों से उन्होंने कृत्रिम-भवनों की रचना प्रारम्भ कर दी और शिलाओं से ही वृक्षों को काट-काट कर उन गृहों की छावनी तैयार की। कल्पद्रुमों का विमानाकार उन्हें याद था अतः उसी आकार में उन्होंने अपने शाल-भवन (शाखा-भवन अथवा छाल-भवन) निर्मित किये। भूतल पर भवन-जन्म की यही कहानी है।

दूसरी प्रकार भवनोत्पत्ति के आख्यान पुराणों में भी पाये जाते हैं। मार्कण्डेय (अ० ४६) तथा वायु (अ० ८) पुराण समरांगण के इसी आख्यान के प्रतीक हैं। इस कथानक का सारांश यह है कि मानव-भवन का प्रथम मॉडेल वृक्ष था। मत्स्यपुराण में भी इसी तथ्य का उद्घाटन है (दे० ७, ८३-१२०)। उसमें शाल-भवनो के शाल शब्द की निम्पत्ति प्रकृति पर शाखाओं का परिणाम प्रकीर्तित की गयी है। शाखाओं के लम्बे, चोड़े, तिरछे, नीचे, ऊपर एवं परस्पर छादन से यह छाद्यमय आवास शाल-भवनो के नाम में विश्व में विस्तृत हुए।

शाल-भवन अपने मौलिक रूप में घास-फूस का घर था, जहाँ पर गौ आदि पशुओं को रखा जाता था। आगे चलकर वनस्पतियों के बिन्यास में शालाओं का एक मण्डप अथवा छायाशिकेतन-बिन्यास विकसित हुआ और कालान्तर में इन भवनो ने स्थापत्य-कला के मयोग से जन-भवन के परिष्कृत रूप में पदार्पण किया।

शाल-भवनो की इस देन की बहुत पुरानी परम्परा है। अथर्ववेद के 'शालामूक्त' में इन शाल-भवनो के सर्वप्राचीन विन्यास-विवरण प्राप्त होते हैं। 'एक-पक्षा', 'द्वि-पक्षा' आदि शालाओ के निर्देश से तत्कालीन विविध-वर्गीय शालाओ की परम्परा पर प्रकाश पड़ता है। भवन के एक विशेष स्थान की सजा शाला के रूप में प्रचलित थी यह हम जानते हैं। मन्त्रशाला, यज्ञशाला, पाठशाला, बाजिशाला, गजशाला, पाकशाला आदि शब्द इसी परम्परा के परिचायक हैं। शालाओ का विन्यास कैसे होता था अथवा शालाओं के स्थापत्य में कालान्तर में कौन-कौन से कलात्मक घटक प्रादुर्भूत हुए, उनकी क्या विशेषता थी, उनके कौन-कौन-से प्रकार थे—इन सब प्रश्नों के समाधानार्थ आगे की अवतारणा है। यहाँ हमें देखना है कि मानव-भवन का प्रथम विन्यास वृक्षों के काण्ड से सम्पन्न हुआ और वृक्षों ने ही उसके विन्यास का आदर्श भी समुपस्थित किया। कल्प-सूत्र-साहित्य में आवास-भवनो की विन्यास-प्रक्रिया के सम्बन्ध में काफी प्रवचन है। इन प्रवचनों को वास्तु-प्रतिष्ठा का नाम दिया गया है। आश्वलायन आदि गृह्यसूत्रों में आवास-भवनो की वास्तु-प्रतिष्ठा में केन्द्र-स्तम्भ के प्रथम विन्यास का आदेश है। केन्द्रस्तम्भ-विन्यास की ही पृष्ठभूमि पर पूर्ण भवन की रचना बतायी गयी है। भारतीय स्थापत्य के अन्तर्गत भवन-विन्यास की परम्परा में केन्द्र-विनिवेश की एक सुदृढ़ संस्था है जिस पर प्राचीन प्रकाश सूत्र-ग्रन्थों से प्राप्त होता है। वृक्षों के आगोहात्मक आकार में भवन-रचना का आदर्श चित्र दर्शनीय है। केन्द्र में उसका तना और चारों ओर उसकी शाखाएँ। इसी आकृति ने विमान-भवनो की सृष्टि में महायता प्रदान की। आगे हम देखेंगे कि भवन की शैलियाँ, भवन के केन्द्र-स्तम्भ से प्रादुर्भूत हुईं। इन केन्द्र-स्तम्भों का विभाजन मानमार जैसे प्रतिष्ठित शिल्पग्रन्थ में वृक्षों के काण्ड की सजाओ से किया गया है। मानसार में भवन के पाँच प्रधान केन्द्र-स्तम्भ ब्रह्मचान्त, विष्णुकान्त, रुद्रकान्त, शिवकान्त तथा स्कन्दकान्त नाम से निर्दिष्ट हैं। इनमें कान्त शब्द काण्ड का बोधक है। भारतीय स्थापत्य-शास्त्रों में द्वारों के चौखटों को शाखाओं के नाम से पुकारा गया है। यही नहीं, द्वार-चौखट पर जो पुराने समय में लिटल लगता था उसका नाम उदुम्बर था। उदुम्बर एक वृक्ष है।

साराश, मानव-सभ्यता में मानव के आवास के लिए वनस्पति ने प्रथम उपकरण प्रदान किया। वृक्षों की पूजा से हम परिचित ही हैं। यह संस्था अत्यन्त प्राचीन है। मानव-सभ्यता के विकास में वनरपति-संसार और पशु-संसार का बड़ा योग रहा है। पशुओं ने (दे० गोघन) मानव को आर्थिक, अर्थात् कृषि, व्यवसाय आदि के लिए सहायता प्रदान की और वनस्पतियों ने उसके आवास की रचना की। पुराणों के आख्यान, वेदों के सूक्त, मंत्रों के आदेश इसी मर्म का उद्घाटन करते हैं।

भवन-विकास

हम पहले संकेत कर चुके हैं कि भारतीय स्थापत्य में अदेवहेतुक भवनों के उदाहरण नहीं प्राप्त होते, इससे यह अनुमान लगाना अथवा निष्कर्ष पर पहुँचना कि भारतवर्ष में देवतानुपयोगी (सिविल आर सेक्यूलर) भवनों की निर्माण-परम्परा कलात्मक ढंग से नहीं पनप सकी, सत्य नहीं है। बात यह है कि इस देश की सम्यता का 'सादा जीवन उच्च विचार' सनातन काल से जीवन-दर्शन रहा है। इसी के फलस्वरूप भारतीयों ने अपने आवास-भवनो की ओर विशेष अभिरुचि नहीं दिखायी। तथापि जैसा हम पहले देख आये हैं, आयों की नगर-निवेश सस्था बड़ी ही सुव्यवस्थित, परिष्कृत एवं समृद्ध थी। यह एक प्रकार से सिविल आर्कीटेक्चर की बहुत बड़ी पोषक सामग्री है। इसी के अनुरूप भवन-विन्यास भी सुव्यवस्थित, परिष्कृत एवं समृद्ध सस्था के रूप में विकसित हुआ, इसमें दो राये नहीं हो सकती। यह निश्चित है कि भारतीयों ने भवन-विन्यास में तीन व्यवस्थाओं का अवलम्बन किया—माघारण आवास-भवन (पापुलर रेजिडेंशियल हाउसेज), विशिष्ट भवन—राज-भवन (पैलेसेज) तथा विमान एवं प्रामाद (टेम्पल)। इनमें राज-हम्यों एवं देव-प्रासादों पर हम आगे सविस्तर समीक्षा करेंगे। परन्तु एक-दो तथ्य यहाँ उद्घाटनीय हैं, मानसार आदि शिल्पशास्त्रों में तथा कामिक आदि आगमों में जिन भवनों का वर्णन है उनमें इस प्रकार का कोई विशिष्ट विभाजन प्राप्त नहीं होता। इन ग्रन्थों में सभी भवन विमान-भवन हैं अथवा शाल-भवन। सभी एक ही प्रक्रिया में प्रतिपादित हैं। भूमिकाओं का न्यास इनकी सर्वाधिक विशिष्टता है। इन ग्रन्थों में भी यद्यपि शाल-भवनों के नाम बतलाये गये हैं तथापि वे शालाएँ बहु-भौमिक (अनेक मजिली) विमान-भवन ही समझनी चाहिए। राज-प्रासादों के विवेचन में मानमार में विशिष्ट सामग्री है, परन्तु उस ग्रन्थ के परिशीलन से भारतीय सम्यता की विशाल रूपरेखा के अनुरूप एवं तत्सम्बन्धी विशिष्ट आवश्यकताओं के अनुरूप हमारे देश में जो व्यवहार में तीन प्रकार की भवन-सस्थाएँ प्रवर्तमान थी उनकी विद्यमानता का प्रमाण नहीं मिलता। प्राप्त शिल्प-ग्रन्थों में समरागण-सूत्रधार ही वास्तु-शास्त्र का एकमात्र ग्रन्थ है जिसमें इस प्रकार के त्रिविध भवनों का बखाना हुआ है। समरागण की इस परम्परा में पुराणों ने प्रथम प्रेरणा प्रदान की है। पुराणों में शाल-भवनों के जन्म की जिस सामग्री का हमने संकेत किया है उसी का विकास इस मध्यकालीन कृति में पूर्णरूप से दर्शनीय है। इस ग्रन्थ में एक-शाल से लगाकर दश-शाल भवनों का वर्णन है, जिनकी सजाओं के अद्भुत, समीचीन एवं असमीचीन, सभी प्रकार के स्वरूप देखने को मिलेंगे। अतः समरागणकालीन शाल-भवन के विकास का अनुमान हम लगा सकते हैं। प्राचीन भग्नावशेषों में भवन-सम्बन्धी जो विन्यास-कृतियाँ उपलब्ध हुई हैं उनमें भी शाल-

भवनो के स्वरूप का दर्शन दुर्लभ नहीं है। मार्शल आदि विद्वानों ने (दे० तक्षशिला की खुदाई) इस तथ्य का उद्घाटन किया है। अस्तु, शाल-भवनो के विकास में इस प्राक्कथन के उपरान्त सर्वप्रथम हमें शाल-भवन की व्याख्या अथवा उसका रूप समझ लेना चाहिए, क्योंकि तुलनात्मक समीक्षा में शाल-भवन की यह प्रामाणिक व्याख्या ही उसकी विशेषताओं के अंकन में, और उसके अन्य आवास-भवनो से तात्पर्य की परीक्षा में सहायक होगी।

शाल-भवनो में चतुश्शाल भवन ही सर्वाधिक विख्यात हैं। इसी हेतु समरागण-सूत्रधार में भी यद्यपि एक-शाल से लेकर दश-शाल भवनो का वर्णन है तथापि शाल-भवनो की अवतारणा में चतुश्शाल का प्रथम निर्देश है। वास्तव में चतुश्शाल ही आदर्श भारतीय भवन था, जहाँ आंगन के चारों ओर प्रकोष्ठों का विन्यास सर्वत्र समान रूप में देखा जाता है। अतः चतुश्शाल उसे कहेंगे जो एक चौकोर, विंशाल एवं स्फीत प्रागण के चतुर्दिक् मस्थानों से निष्पन्न होता है। इसी प्रकार मोटे तौर में आंगन के तीन और मस्थानों से त्रिशाल, दो ओर से द्विशाल तथा एक ओर में एकशाल भवन विनिर्मित होते हैं। ये ही चार आदर्श-भवन (माडेल) हैं, जिनके परस्पर मयोजन से पञ्चशाल, षट्शाल, सप्तशाल, अष्टशाल, नवशाल तथा दशशाल भवन विन्यस्त होते हैं। आगे के स्तम्भ में हम इन सब पर विशेष विवेचन करेंगे और देखेंगे कि इन्हीं शाल-भवनो में भाग्य के उदीयमान राज-महलों के विभिन्न प्रागणों (कोर्ट्स) के निवेश की परम्परा भी भागित होती है। शाल-भवन की इस व्याख्या में हमने देखा कि इस भवन की सर्व-प्रमुख विशेषता आंगन है, वही निवेश का केन्द्र है तथा व्यवहार (कूप, बापी आदि) का विधायक। इन भवनो में भूमिकाओं का न्याय वर्जित है, अन्यथा प्रागण स्वयं कृप बन जाते हैं और निवासी कूपमंडक। अब आइए, मानसार आदि ग्रन्थों की शाल-भवन-विन्यास-प्रक्रिया की ओर। मानसार (दे० अ० ३६) शाल-भवन की निम्न व्याख्या करता है —

शालायाः परितोऽलिः पृथुतो भद्रसंयुतम् ।

पुरतो मण्डपोपेतम्

एकानेकतलानां स्यात् चुल्लीहर्म्याद्विमण्डितम् ॥

अर्थात् शाल-भवन के चारों ओर अलिदों का (बरामदों का) विन्यास होना चाहिए, पीछे भी भद्रों की योजना होनी चाहिए, सम्मुख मण्डप भी हो सकता है, इसके ऊपर एक से लगाकर अनेक भूमियाँ विनिर्मित हो सकती हैं और वे चुल्ली एवं हर्म्य आदि से मण्डित हो सकती हैं। डॉ० आचार्य (दे० स्थापत्य-विश्वकोश, पृ० ४८५) के अनुसार शालाओं का मानसार में पड़वर्गीय विभाजन किया गया है—

दण्डक, स्वस्तिक, मौलिक, चतुर्मुख, सर्वतोभद्र तथा वर्धमान । इनमें बड़े-बड़े ह्यल अथवा सभा-भवन मन्दिरों का काम देते थे और कमरों के निर्माण के कारण कुछ निवासों के रूप में काम आते थे । इनमें भूमिकाएँ भी बनायी जा सकती थी और ये शाल-भवन एक तल से लगाकर द्वादश तलों तक ऊपर उठ सकते थे । अस्तु, मानमार के इस शाल-प्रवचन में इस उदीयमान शालास्थापत्य को दृष्टि में रखकर डा० आचार्य कहते हैं कि (दे० हिन्दू आर्कैटिक्चर इन इंडिया एन्नाड, पृ० १११) ये शाल-भवन नव-वर्गीय नृपों के लिए विहित हैं । डा० साहब का यह मन्तव्य वास्तव में तथ्योद्घाटक है । मानसारीय शिल्प-शालापरम्परा जन-भवन से सर्वथा विपरीत है, इसका विन्यास विमानों और प्रामादों से विशेष अनुगत है । इन भवनों की शाला-संज्ञा का रहस्य यह है कि इनमें एक शाला से लेकर दस शालाओं तक की निमित्तियों के सकेत हैं । अर्निद और भद्र इन दो प्रमुख विन्यासों का भी सकेत होने से शाल-भवन की रूपरेखा रक्षित है । अतः लेखक के विचार में मानसारीय यह शाला-परम्परा शाल-भवनों के विकास का एक प्रकार में महान् परिष्करण अथवा सस्करण है । कामिकागम के निम्न प्रवचन में भी मानसारीय इसी परम्परा के दर्शन होते हैं —

एकद्वित्रिचतुःसप्तदशशालाः प्रकीर्तिताः ।

तदूर्ध्वं त्रित्रिबुद्ध्या यावद्विष्टं प्रगृह्यताम् ।

ता एव मालिका प्रोक्ता मालावत् क्रियते यथा ॥

यहाँ पर शालाओं की कतार को मालिका के नाम से पुकारा गया है । अतएव इन भवनों में शाल-भवन के विन्यास का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण विन्यास-प्रकार विद्यमान है, अर्थात् माला के समान भवनों के विन्यास से शालाएँ बनती हैं, उन्हीं को इस ग्रन्थ में मालिका-भवन के नाम में भी कहा गया है और मालिका बहुभूमिक विमान की वर्ग-माला है । अतः पूर्वप्रतिपादित निष्कर्ष ठीक ही उतरता है । परन्तु कामिकागम में विष्णुधर्मोत्तर के समान एक बड़ा ही महत्त्वपूर्ण प्रवचन है जिससे मानसारीय शाल-भवनों के निर्माण में शाला-प्रयोग इस निष्कर्ष का मुद्व प्रमाण है कि मानसार के ये शाल-भवन राज-हर्म्य हैं अथवा देवतायतन, परन्तु जन-भवन कदापि नहीं । कामिकागम स्पष्ट उद्घोष करता है—

शिलास्तम्भ शिलाकुण्डपं नरावासे न कारयेत् ।

समरागण० की यह मान्यता कि शाल-भवन साधारण-जनोचित वास ही प्रकल्प्य हैं न कि मन्दिर, 'वास्तु-विद्या' से भी समर्थित होती है (दे० द. १-३) । यहाँ पर प्रश्न यह है कि मानसारीय एव आगमग्रन्थीय इस शाला-विकास के अन्तर्गत में कौन-सा रहस्य है, जब कि इनको हम जन-वास्तु से दूर देव-वास्तु में परिणत होते हुए पाते हैं ।

पुगणो मे ही (दे० मत्स्य २५६.३५ तथा स्कन्द, वैष्णवखण्ड, द्वि० २५.३-२६) इस परम्परा का विकास प्राप्त होता है और उसके आधारभूत पूर्व-कालीन पूजा-वास्तु मे उपकारक शालाओं की संस्था ने योगदान किया। यज्ञ मे मण्डपों का विन्यास एक पुगतन वास्तु-कृति है। विधाम-शालाओं, धर्म-शालाओं, दान-शालाओं, व्याख्यान-शालाओं जैसी धार्मिक संस्थाओं से हम परिचित ही है। लौकिक संस्थाओं मे नाट्य-शालाओं तथा नृत्य-शालाओं की प्राचीन संस्था से भी हम परिचित हैं। अतः इन्हीं के गर्भ मे जो शालाओं का आनुषंगिक विकास विमान-भवनो अथवा प्रसाद-भवनो के समकक्ष दिखाई पड़ता है वह बोधगम्य बन सकता है। मानसार तथा कामिकागम दक्षिणी वास्तु-विद्या तथा दाक्षिणात्य स्थापत्य के प्रतिनिधि ग्रन्थ होने के कारण शालाओं के इस विकास का दर्पणवत् प्रतिबिम्ब प्रदान करते हैं। इसके अतिरिक्त प्राचीन पुरातत्त्वीय सामग्री मे प्राप्त नाना शिला-लेखो एव दान-पत्रो मे भी शालाओं की यह धर्माश्रयता विद्यमान है। अतः यहाँ पर निष्कर्ष मे यही सूचित करना अभिप्रेत है कि जनवासोचित शाला की प्रमुख विशेषता आँगन है और देवावासो अथवा राजोचित हर्म्यो के निवेशोचित शालाओं मे भूमिकाओं का वैशिष्ट्य एव नाना विच्छिन्नियों के साथ शिला आदि द्रव्यों का संयोग विशेष बाधित है। अतएव यह विन्यास शालाओं के एक दूसरे ही विकास की ओर हमें ले जाता है। यह एक प्रकार का बहिरंग विकास है। शालाओं का अन्तर्ग विकास अभी हमे देखना है जिसकी हम आगे अवतारणा करेंगे।

प्रकार एवं भ्रंश

भूतल पर प्रथम भवन के जन्म की कहानी मे शाल-भवन की कहानी की इस एकरूपता को दृष्टि मे रखकर ऊपर हमने शाल-भवन एवं उसके विकास के सम्बन्ध मे कुछ चर्चा की। अब इस स्तम्भ मे हमे भारतीय भवन-विकास की विविध धाराओं का बिहगवलोकन करना है। पहले सकेत किया जा चुका है कि सम्राज्य० मे तीन प्रकार के भवनों के विकास पर विशेष प्रकाश प्राप्त होता है—जनभवन, राजभवन तथा देवभवन। यह सर्वथा समाजशास्त्र एवं सामाजिक जीवन के अनुरूप ही है। वाम, रक्षा एवं पूजा इन्हीं तीन प्रधान मानवीय ध्यापात्रों के अनुरूप प्राचीन शिल्पशास्त्रो मे वास-भवनो, दुर्गो एवं देवनायतनो के वर्णन मिलते हैं। परन्तु, जैसा ऊपर सकेत है, मानसार एवं मयमत आदि प्रसिद्ध शिल्प-ग्रन्थो मे भवन की यह विभाजक पद्धति अप्राप्त है। इसका क्या कारण है? बात यह है कि लोकधर्म बड़ा कठोर है, उसकी छाप शास्त्रो पर पड़ती ही है। सनातन काल से यहाँ के लोग प्रकृति के अनावृत वातावरण की ओर विशेष आकृष्ट रहे हैं। जीवन भी बड़ा सरल था। साधारण मूल्य एवं

काष्ठमय भवनो की रचना से ही वे अपने निवास की आवश्यकता की पूर्ति कर लेते थे। जीवन सादा जरूर था पर विचार ऊँचे ही रहे, अतः सस्कृति की उन्नति में बाधा नहीं पहुँची।

भारत के तत्त्ववेत्ताओं के निवास अरण्य-कुटीरो मे थे। आश्रमो मे ही भाग्यीय अध्यात्म, ज्ञान एव विज्ञान का उदय हुआ। अतः साधारण-जनोचित भवनो के विन्यास की ओर इन लोगो ने एक प्रकार से बहुत कम ध्यान दिया। शिल्प शास्त्रो के रचयिता इन्ही आश्रम-निवासी मुनियो-ऋषियो मे से थे। अतः जहाँ देव-भवनो के विन्यास मे इन आचार्यों ने विशद सिद्धान्तो का प्रतिपादन किया, नाना शैलियो का निर्माण किया, विभिन्न-जातीय विमान एव प्रासाद-मालाओ का गुम्फन किया, वहाँ साधारण जनोचित भवनो के विन्यास को एक प्रकार से विस्मृत ही कर दिया। कल्प-सूत्र ग्रन्थो मे यह कमी अवश्य पूरी की गयी। परन्तु वहाँ पर यह पक्ष एक प्रकार से अविकसित ही रहा।

इस कमी को देखकर आधुनिक स्थापत्य-समीक्षको का यह आरोप समझ मे आ सकता है कि भारतवर्ष मे जन-स्थापत्य (मिविल आर्किटेक्चर) का विकास नगण्य रहा। परन्तु यदि ध्यान से हम देखे (जैसा पुर-निवेश के सम्बन्ध मे हमने सूचित किया है) तो स्पष्ट हो जायगा कि यह अग भी कितना अधिक विकास को प्राप्त हुआ। बात यह है कि मानसार आदि कतिपय शिल्पीय ग्रन्थो के विवरणो को देखकर तथा जन-वास्तु के स्मारको की अनुपलब्धि मे ऐसी धारणा लोगो ने बना ली। इसके अतिरिक्त शिल्पशास्त्र-सम्बन्धी जो वर्तमान समीक्षाएँ हुईं उनमें भी इस सत्यान्वेषण की ओर न तो विशेष ध्यान दिया गया और न वस्तु-स्थिति पर प्रकाश ही डाला गया। डॉ० आचार्य ने मानमारीय जिन ६८ प्रकार के भवनो की तुलनात्मक समीक्षा प्रस्तुत की है उसमे पुराण-प्रतिपादित एव आगमप्रशसित प्रासादो (देव-भवनो) एव विमानो के विवरण सामने रखे। यह सत्य है कि मानसार, मयमत आदि शिल्प-ग्रन्थो मे एकतल से लेकर द्वादशतल तक के इन विमान भवनो का विनियोग देवो के साथ-साथ ब्राह्मणो, क्षत्रियो (राजन्यो) एव वैश्यो के लिए भी बतलाया गया है, किन्तु वह एकमात्र उपोद्घात है। ब्राह्मण कब इन बहुभूमिक विमानो में रहे? क्षत्रिय राजन्यो (राजाओ) के विमान-भवन भी साधारणजनोचित भवन नहीं हो सकते।

राजा भोज द्वारा विरचित 'समरागणसूत्रधार' वास्तु-शास्त्र भारतीय शिल्प-शास्त्रीय ग्रन्थो मे इस दृष्टि से मूर्धन्य है जिसमे यह कमी पूरी तरह दूर कर दी गयी है। इसका शीर्षक ही इस तथ्य का उद्भावक है। समरागणसूत्रधार का अर्थ है—'सम्प्रजिब अराणि समराणि, (तथा भूतानि) अङ्गणानि (येषा भवनानामित्यर्थः), तेषा सूत्र-

धार.”; अथवा “समराणि सयुक्तानि अङ्गणानि येषा (शालभवनानामित्यर्थः) तेषां सूत्र-धारः।” अतः स्पष्ट है कि जिन भवनो के विन्यास में अंगन प्रधान निवेश-बिन्दु है तथा जिसके चारो ओर (या तीन ही ओर या दो ही ओर अथवा एक ही ओर) भवन-प्रकोष्ठों का विन्यास विशेष वाञ्छित है ऐसे भवनो का शिल्पी यह ग्रन्थ भारतीय वास्तु-शास्त्र का प्रतिपादक है। अतः इस ग्रन्थ की देन का मूल्यांकन हम कर सकते हैं। देव-भवनो पर परम्परागत शिल्प-ग्रन्थो में काफी विचार हो ही चुका था। जन-भवनो के विन्यास को वैज्ञानिक रूप देना था। अतः इस आधारभूत प्रेरणा ने ही सम्भवतः इस महाग्रन्थ की रचना करायी। अस्तु, इस ग्रन्थ में जन-भवनो की आवश्यकतानुरूप शाल-भवनो के रूप में भवन-स्थापत्य के सिद्धान्तो की विवेचना की गयी है और इस विषय पर लगभग पन्द्रह अध्यायो में यह जन-भवन-वास्तु प्रतिपादित किया गया है, जिसकी समीक्षा में आगे हम विशेष विचार करेंगे। पूर्व-प्रतिपादित इस ग्रन्थ की मौलिक देन में जहाँ जन-भवनो का यह विस्तार किया गया है वहाँ राज-भवन पर भी अनग से तीन-चार अध्यायो की अवतारणा की गयी है।

तीसरी भवन-कोटि जिसकी सजा हमने देव-भवन अथवा प्रासाद के रूप में निर्धारित की है उस पर तो आधे ग्रन्थ से भी अधिक में प्रतिपादन है। लगभग पाँच हजार पंक्तियों में इस ग्रन्थ में प्रासाद-स्थापत्य पर सभी दृष्टियों एवं सभी शैलियों का प्रतिपादन किया गया है—यह हम प्रासाद-स्थापत्य में देखेंगे। इस प्रकार समरागण० की दिशा में भवनों के निम्न प्रकार इस ग्रन्थ में प्रकल्पित किये गये हैं—

१—शाल-भवन, २—राज-वेश्म, ३—प्रासाद

शाल-भवनो के प्रकारों एवं प्रभेदों का उल्लेख हम पहले कर चुके हैं, अर्थात् शाल-भवनो का वैसे तो आदर्श-भवन चतुर्दाल है परन्तु त्रिशाल, द्विशाल एवं एकशाल भवन भी प्रमुख शाल-भवनो के रूप में परिणत किये जा सकते हैं और इन्हीं के पारस्परिक संयोजन से पञ्च-शाल से लेकर दश-शाल तक के शाल-भवनो की निष्पत्ति होती है। अस्तु, हम स्तम्भ को यही समाप्त कर शाल-भवनो के मनोरम विवरण को देखना चाहिए।

शाल-भवन

शाल-भवनो के प्रमुख प्रभेदों पर पहले सकेत किया गया है, तदनुसार चतुष्शाल, त्रिशाल, द्विशाल तथा एकशाल—ये सभी भवन एकदेशीय विन्यास हैं जिन्हें आजकल की इंजीनियरिंग भाषा में 'वन स्पान स्ट्रक्चर' कहा जा सकता है। इनके अतिरिक्त आगे के जो शाल-प्रभेद हैं, जैसे पंचशाल आदि, वे वास्तव में एक इकाई योजना नहीं माने जा सकते। केन्द्रीय प्रागण को केन्द्र-बिन्दु मानकर केवल चार ही कमरे बनाये जा सकते हैं। इस निमित्त को चतुष्शाल के नाम से पुकारा जायेगा। यदि इसमें हम एक, दो या तीनों दिशाओं को छोड़ दे, या उनको खुला रखें तो क्रमशः त्रिशाल, द्विशाल एवं एकशाल भवन विन्यस्त होंगे। इन भवनो के विन्यास में प्राचीन भारत के गृह-नियोजन (हाउस प्लानिंग) पर भी कुछ प्रभाव पड़ता है। उदाहरण के लिए त्रिशाल भवन अथवा द्विशाल भवन लीजिए, तो उससे मार्गाभिमुख भवनो के सम्मुख हरियाली (लान) और उद्यान स्वतः निविष्ट हो जाते हैं और यही क्रम आधुनिक भवन-विन्यासों में, विशेष कर पश्चिम में देखने को मिलता है। आधुनिक भवन-स्थापत्य में केन्द्रीय प्रागण का कोई महत्त्व नहीं। पीछे छूटी हुई भूमि और आगे का अवकाश, इन दोनों के साथ-साथ यदि दोनों पार्श्वों में भी कुछ अन्तरावकाश मिल जाय तो ऐसा भवन-विन्यास बड़ा मनोरम, स्वास्थ्ययुक्त है, इसमें पुष्पोद्यान, फलोद्यान, शाकबीथी, पाकालय आदि के लिए पूरी-पूरी जगह मिल जाती है। प्राचीनो के इन शाल-भवनो में (विशेष कर त्रिशाल और द्विशाल में) ऐसी सुविधा अनायास हस्तगत होती है।

शाल-भवन संयोजन—शाल-भवन के प्रमुख अंगों पर हम आगे भवन-विन्यास अध्यायों में भवन-निवेश में विशेष विचार करेंगे। इस स्तम्भ में उन भवनांगों का थोड़ा-सा ज्ञान अपेक्षित है। शाल-भवन के प्रमुख अंग अलिन्द तथा भद्र एवं मूर्ध्नि हैं, उन्हीं के संयोजन से शाल-भवनो की नाना रचनाएँ निष्पन्न होती हैं। वास्तु-शास्त्रीय परिभाषा में इनको अलिन्द-प्रस्तार, भद्र-प्रस्तार के नाम से पुकारा जाता है। भवनों के अन्य अंगों में प्राचीव, बीथी, निर्यूह तथा गवाक्ष आदि भी महत्त्वपूर्ण हैं, उनके विविध संयोजन से भी नाना शाला-प्रकार निष्पन्न होते हैं। अस्तु, सर्वप्रथम हम समरांगण० की दिशा में शाल-भवनो के संयोजन पर विवेचन करेंगे। पुनः अन्य ग्रन्थों की सामग्री से इस विषय

की प्रौढ समीक्षा में प्रवृत्त होंगे। हमने शाल-भवनो के दस वर्गों का संकेत किया है। वे दस वर्ग निम्न प्रकार से निष्पन्न होते हैं, परन्तु एकशाल, द्विशाल, त्रिशाल तथा चतुश्शाल—इन चारों पर हम पहले ही प्रवचन कर चुके हैं अतः यहाँ पर अवशेष वर्गों का दर्शन अपेक्षित है—

भवन	संयोजन		
पञ्चशाल—	१-द्विशाल	+	त्रिशाल
	२-चतुश्शाल	+	एकशाल
षट्शाल—	१-द्विशाल	+	एकशाल + त्रिशाल
	२-त्रिशाल	+	त्रिशाल
	३-द्विशाल	+	चतुश्शाल
सप्तशाल—	१-दो त्रिशाल	+	एक एकशाल
	२-एक एकशाल	+	एक द्विशाल + एक चतुश्शाल
	३-त्रिशाल	+	चतुश्शाल
अष्टशाल—	१-भीतरी चतु०	+	बाहरी चतु०
	२-दो त्रिशाल	+	एक द्विशाल
नवशाल—	१-दो सदृश चतु०	+	एक एकशाल
	२-दो असदृश चतु०	+	एक एकशाल
	३-त्रिशाल	+	त्रिशाल + त्रिशाल
दशशाल—	१-दो सदृश चतु०	+	एक द्विशाल
	२-तीन सदृश त्रिशाल	+	एक एकशाल
	३-दो सदृश त्रिशाल	+	एक चतुश्शाल

इस संयोजन के अन्तर्गत में जो वास्तु-शास्त्रीय सिद्धान्त (जिस पर हम एक सामान्य संकेत कर चुके हैं) अन्तर्हित है वह यह है कि शाल-भवनो की इस वर्ग-माला के प्रथम चार प्रकार (एकशाल, द्विशाल, त्रिशाल, चतुश्शाल) रूप-निर्माण के अनुरूप गुरु और लघु के प्रस्तार से नाना वर्गों एवं उपवर्गों में प्रकल्पित होते हैं तथा शेष (अर्थात् पञ्चशालादि दशशालान्त) प्रथम चार मौलिक प्रकारों की पारस्परिक संयोजना से सम्पन्न होते हैं। वास्तुशास्त्र में गुरु से 'भित्ति' और लघु से 'अलिन्द' लिया जाता है। इसी सिद्धान्त की वास्तु-मण्डन के निम्न प्रवचन में बड़ी ही सुन्दर एवं वैज्ञानिक व्याख्या की गयी है—

एकद्वित्रिचतुःशालं गृहं प्रस्तारतो भवेत् ।

पञ्चादि दशशालान्तं तेषां संयोगतो निचः ॥

गृहाणां पञ्चशालानां षड्विधा योजना मता ।
नवधा रसशालानां सप्तशाले शिवोन्मिता ॥
अष्टशाले तिथिभिता नवशालेऽष्टभूमिता ।
योजना दशशालायां त्रयोविंशतिषा मता ॥

यहाँ पर 'रस' शब्द से षट् सख्या का अभिप्राय है, शिव से ग्यारह सख्या का बोध समझना चाहिए । तिथि से अभिप्राय पन्द्रह सख्या का है, अष्टभूमिता अठारह सख्या का निर्देश करती है । वास्तु-मण्डन के अनुसार अब हम पचशालादि दशशालान्त भवनों के संयोजन पर दृष्टिपात करेंगे । गणित की प्रक्रिया अपनाने से यह संयोजन बड़ा ही सुबोध हो सकेगा । अतः एकशाल से लेकर दशशाल भवनों को हम १ से लगाकर १० सख्या मान ले, जैसे एकशाल के लिए १, द्विशाल के लिए २, त्रिशाल के लिए ३ इत्यादि । यह संयोजन गणित-प्रक्रिया में पूर्णरूप से कल्पनीय हो जाता है । निम्न प्रक्रिया द्रष्टव्य है; जिसमें पचशाल के ६, षट्शाल के ६, सप्तशाल के ११, अष्टशाल के १६, नवशाल के १८ तथा दशशाल के २३ संयोजन-प्रभेद हैं—

भवन	संयोजन
पचशाल—	(१) ४ + १ (४) २ + २ + १
	(२) ३ + २ (५) १ + १ + १ + २
	(३) ३ + १ + १ (६) १ + १ + १ + १ + १
षट्शाल—	(१) १ + १ + १ + १ + १ + १ (६) ३ + ३
	(२) १ + १ + १ + १ + १ (७) ४ + १ + १
	(३) १ + १ + २ + २ (८) ४ + २
	(४) २ + २ + २ (९) ३ + १ + १ + १
	(५) ३ + २ + १
सप्तशाल—	(१) १ + १ + १ + १ + १ + १ + १ (७) ३ + २ + २
	(२) २ + १ + १ + १ + १ + १ (८) ३ + ३ + १
	(३) २ + २ + १ + १ + १ (९) ४ + १ + १ + १
	(४) २ + २ + २ + १ (१०) ४ + २ + १
	(५) ३ + १ + १ + १ + १ (११) ४ + ३
	(६) ३ + २ + १ + १
अष्टशाल—	(१) १ + १ + १ + १ + १ + १ + १ + १ (४) १ + १ + २ + २ + २
	(२) १ + १ + १ + १ + १ + १ + २ (५) २ + २ + २ + २
	(३) १ + १ + १ + १ + २ + २ (६) ३ + १ + १ + १ + १ + १

- (७) ३+२+१+१+१ (१२) ४+२+१+१
 (८) ३+२+२+१ (१३) ४+२+२
 (९) ३+३+१+१ (१४) ४+३+१
 (१०) ३+३+२ (१५) ४+४
 (११) ४+१+१+१+१

नवशाल—

- (१) ४+४+१ (१०) २+२+२+१+१+१
 (२) ४+३+२ (११) ३+१+१+१+१+१
 (३) ४+१+१+१+१+१ (१२) ३+२+१+१+१+१
 (४) ३+३+३ (१३) ३+२+२+१+१
 (५) ३+३+२+१ (१४) ३+२+२+२
 (६) २+२+२+२+१ (१५) ३+३+१+१+१
 (७) १+१+१+१+१+१+१+१+१
 (१६) ४+२+१+१+१
 (८) २+१+१+१+१+१+१+१
 (१७) ४+२+२+१
 (९) २+२+१+१+१+१+१ (१८) ४+३+१+१

दशशाल—

- (१) २+२+२+२+१+१ (१२) ३+२+२+१+१+१
 (२) २+२+२+२+२ (१३) ३+२+२+२+१
 (३) ३+३+३+१ (१४) ३+३+१+१+१+१
 (४) ४+३+१+१+१ (१५) ३+३+२+१+१
 (५) ४+४+२ (१६) ३+३+२+२
 (६) १+१+१+१+१ (१७) ४+१+१+१+१+१
 १+१+१+१+१
 (७) २+१+१+१+१+१+१ (१८) ४+२+१+१+१+१
 १+१+१
 (८) २+२+१+१+१+१+१ (१९) ४+२+२+१+१
 (९) २+२+२+१+१+१+१ (२०) ४+२+२+२
 (१०) ३+१+१+१+१+१+१ (२१) ४+३+२+१
 (११) ३+२+१+१+१+१+१ (२२) ४+३+३
 (२३) ४+४+१+१

शाल-भवनों की गृह-संयोजना में पञ्चशालादि दशशालान्त संयोजन पर ऊपर निर्देश किया गया है जो पाठको के लिए काफी सुबोध है। एकशाल तथा चतुश्शाल भवनो के प्रस्तार की क्रमप्राप्त समीक्षा अब आवश्यक है, परन्तु इस प्रस्तार के प्रवचन एवं परिमर्याद के प्रथम हमें इन भवनो के प्रमुख प्रभेदो पर थोड़ा-सा दृष्टिपात कर लेना चाहिए। उनकी विस्तृत समीक्षा का आगे भेद-प्रभेद के शीर्षक में अवसर आवेगा। नमरायण० की दिशा में एकशाल भवनो की संख्या १०८ है जिनकी संज्ञाएँ ध्रुव, शन्य, जय आदि हैं। द्विशाल भवनो की संख्या ५२ है जिनके प्रमुख ६ भेद हैं—सिद्धार्थ, यमसूर्य, दण्ड, वात, चुल्ली तथा काच। त्रिशाल भवनो की संख्या ७२ है, जिनमें हिरण्यनाभ, सुक्षेत्र, चुल्ली तथा पक्षघ्न प्रमुख हैं। चतुश्शालो की संख्या २५६ है जिनकी संज्ञाओं का उल्लेख आगे होगा। इसी प्रकार पञ्चशालादि दशशालान्त भवनो की बड़ी-बड़ी संख्याएँ तथा विचित्र नाम हैं। अस्तु, यहाँ पर इन भवनो के प्रभेदो का एक मात्र संक्षेप वाञ्छित है। विस्तार-भय से यहाँ केवल एकशाल तथा चतुश्शाल भवनो के प्रस्तार का ही विशेष उल्लेख किया जायगा जिससे यह पद्धति भी पाठको की समझ में आ जाय।

एकशाल भवन-प्रस्तार—एकशाल गृह के प्रस्तार में लघु और गुरु के चार प्रतीक होते हैं और चतुश्शाल गृहो में ये प्रतीक (सम्बल) आठ होते हैं। हम पहले ही यह बता चुके हैं कि लघु का अर्थ अलिन्द है और गुरु का भित्ति। साधारणतया इन प्रतीकों में शाला की परिधि के स्वरूप का ज्ञान होता है और साथ ही दिशाओं की ओर भी संकेत मिलता है। उदाहरण के लिए 'SSSS' यह चार गुरुओं का प्रस्तार है, इसमें न केवल भवन की चौहद्दी पर ही संकेत है वरन् उसकी दिशाओं का भी पूर्ण प्रत्यय प्राप्त होता है। वास्तु-शास्त्र की परिभाषा में इनको 'शालाध्रुवांक' के नाम से कहा गया है। इनमें प्रथम श्रृंखला पूर्व, द्वितीय दक्षिण, तृतीय पश्चिम तथा चौथा उत्तर दिशा का बोध कराता है, साथ ही भवन-कला की दृष्टि से इस प्रस्तार से यह भी संकेत मिलता है कि इस भवन में केवल एक ही अलिन्द है और वह भी दक्षिण की ओर। यहाँ पर एक शाल के प्रस्तार में यह भी निर्दिष्ट है कि एक रूप में जिस प्रकार चार गुरु हो सकते हैं उसी प्रकार चार लघु भी हो सकते हैं। निम्नलिखित चार गुरुओं का प्रस्तार द्रष्टव्य है—

१. S S S S	७. S S
२. S S S	८. S
३. S S S	९. S S S
४. S S	१०. S S
५. S S S	११. S S
६. S S	१२. S

१३. ५ ५ १ १

१५. ५ १ १ १

१४. १ ५ १ १

१६. १ १ १ १

इस प्रस्तार का संक्षेप यह है कि इस चार गुरुओं के प्रस्तार में १, ४, ६, ४ तथा १ क्रमशः अलिन्दाभाव, एक अलिन्द, २ अलिन्द, ३ अलिन्द तथा ४ अलिन्द सूचित करते हैं तथा इस प्रस्तार में १६ गृहों की सूचना तो स्वतः ही बोधगम्य है।

चतुश्शाल गृह-संयोजन—एकशाल में चार से अधिक प्रतीक नहीं रह सकते थे, परन्तु चतुश्शाल में ये प्रतीक आठ तक पहुँचते हैं जिनकी सजा प्रथम, द्वितीय, तृतीय तथा चतुर्थ प्रमुख दिग्मुखों के लिए तथा पचम, षष्ठ, सप्तम एवं अष्टम विदिग्मुखों के लिए (दक्षिण-पूर्व, दक्षिण-पश्चिम, उत्तर-पश्चिम तथा उत्तर-पूर्व) समझनी चाहिए। चतुश्शाल के इस प्रस्तार का विशेष सम्बन्ध अलिन्द से है। इस प्रस्तार के सम्बन्ध में एक दूसरी सूचना यह आवश्यक है कि यह हम पहले ही बता चुके हैं कि लघु का अभिप्राय अलिन्द है, अतः एकशाल भवन अथवा चतुश्शाल भवन का विन्यास में यदि एक ही दिशा में दो अलिन्दों के निवेश का प्रयोजन है तो उनकी सजा भद्र और अभद्र नाम से कही जाती है। भद्र से प्रथम अलिन्द और अभद्र से उसके आगे का दूसरा अलिन्द बोधित होता है। हम पहले ही सूचित कर आये हैं कि चतुश्शाल भवनों की संख्या २५६ है, तदनु रूप चतुश्शाल के ८ गुम्बों के प्रस्तार में वह संख्या निम्नलिखित कल्पित होती है—

१. ५ ५ ५ ५ ५ ५ ५ ५	१६ १ १ १ १ ५ ५ ५ ५
२. १ ५ ५ ५ ५ ५ ५ ५	१७. ५ ५ ५ ५ १ ५ ५ ५
३. ५ १ ५ ५ ५ ५ ५ ५	१८. १ ५ ५ ५ १ ५ ५ ५
४. १ १ ५ ५ ५ ५ ५ ५	१९. ५ १ ५ ५ १ ५ ५ ५
५. ५ ५ १ ५ ५ ५ ५ ५	२०. १ १ ५ ५ १ ५ ५ ५
६. १ ५ १ ५ ५ ५ ५ ५	२१. ५ ५ १ ५ १ ५ ५ ५
७. ५ १ १ ५ ५ ५ ५ ५	२२. १ ५ १ ५ १ ५ ५ ५
८. १ १ १ ५ ५ ५ ५ ५	२३. ५ १ १ ५ १ ५ ५ ५
९. ५ ५ ५ १ ५ ५ ५ ५	२४. १ १ १ ५ १ ५ ५ ५
१०. १ ५ ५ १ ५ ५ ५ ५	२५. ५ ५ ५ १ १ ५ ५ ५
११. ५ १ ५ १ ५ ५ ५ ५	२६. १ ५ ५ १ १ ५ ५ ५
१२. १ १ ५ १ ५ ५ ५ ५	२७. ५ १ ५ १ १ ५ ५ ५
१३. ५ ५ १ १ ५ ५ ५ ५	२८. १ १ ५ १ १ ५ ५ ५
१४. १ ५ १ १ ५ ५ ५ ५	२९. ५ ५ १ १ १ ५ ५ ५
१५. ५ १ १ १ ५ ५ ५ ५	३०. १ ५ १ १ १ ५ ५ ५

३१	५	१	१	१	१	५	५	५
३२	१	१	१	१	१	५	५	५
३३.	५	५	५	५	५	१	५	५
३४	१	५	५	५	५	१	५	५
३५	५	१	५	५	५	१	५	५
३६	१	१	५	५	५	१	५	५
३७	५	५	१	५	५	१	५	५
३८	१	५	१	५	५	१	५	५
३९.	५	१	१	५	५	१	५	५
४०	१	१	१	५	५	१	५	५
४१	५	५	५	१	५	१	५	५
४२	१	५	५	१	५	१	५	५
४३	५	१	५	१	५	१	५	५
४४.	१	१	५	१	५	१	५	५
४५	५	५	१	१	५	१	५	५
४६.	५	५	१	१	५	१	५	५
४७.	५	१	१	१	५	१	५	५
४८	१	१	१	१	५	१	५	५
४९.	५	५	५	५	५	१	१	५
५०	१	५	५	५	५	१	१	५
५१.	५	१	५	५	५	१	१	५
५२.	१	१	५	५	५	१	१	५
५३.	५	५	१	५	५	१	१	५
५४	१	५	१	५	५	१	१	५
५५.	५	१	१	५	५	१	१	५
५६	१	१	१	५	५	१	१	५
५७	५	५	५	५	५	१	१	५
५८	१	५	५	५	५	१	१	५
५९.	५	१	५	५	५	१	१	५
६०.	१	१	५	५	५	१	१	५
६१.	५	५	५	५	५	१	१	५
६२.	१	५	५	५	५	१	१	५
६३.	५	१	१	१	५	५	५	५

୧୪	।	।	।	।	।	।	୫	୫
୧୫.	୫	୫	୫	୫	୫	୫	।	୫
୧୬	।	୫	୫	୫	୫	୫	।	୫
୧୭	୫	।	୫	୫	୫	୫	।	୫
୧୮.	।	।	୫	୫	୫	୫	।	୫
୧୯	୫	୫	।	୫	୫	୫	।	୫
୨୦.	।	୫	।	୫	୫	୫	।	୫
୨୧.	୫	।	।	୫	୫	୫	।	୫
୨୨	।	।	।	୫	୫	୫	।	୫
୨୩.	୫	୫	୫	।	୫	୫	।	୫
୨୪.	।	୫	୫	।	୫	୫	।	୫
୨୫	୫	।	୫	।	୫	୫	।	୫
୨୬.	।	।	୫	।	୫	୫	।	୫
୨୭.	୫	୫	।	।	୫	୫	।	୫
୨୮	।	୫	।	।	୫	୫	।	୫
୨୯	୫	।	।	।	୫	୫	।	୫
୩୦.	।	।	।	।	୫	୫	।	୫
୩୧	୫	୫	୫	୫	।	୫	।	୫
୩୨	।	୫	୫	୫	।	୫	।	୫
୩୩	୫	।	୫	୫	।	୫	।	୫
୩୪	।	।	୫	୫	।	୫	।	୫
୩୫	୫	୫	।	୫	।	୫	।	୫
୩୬.	।	୫	।	୫	।	୫	।	୫
୩୭	୫	।	।	୫	।	୫	।	୫
୩୮	।	।	।	୫	।	୫	।	୫
୩୯	୫	୫	୫	।	।	୫	।	୫
୪୦	।	୫	୫	।	।	୫	।	୫
୪୧.	୫	।	୫	।	।	୫	।	୫
୪୨.	।	।	୫	।	।	୫	।	୫
୪୩	୫	୫	।	।	।	୫	।	୫
୪୪.	।	୫	।	।	।	୫	।	୫
୪୫	୫	।	।	।	।	୫	।	୫
୪୬.	।	।	।	।	।	୫	।	୫

६७	५ ५ ५ ५ ५ १ १ ५
६८.	१ ५ ५ ५ ५ १ १ ५
६९	५ १ ५ ५ ५ १ १ ५
१००.	१ १ ५ ५ ५ १ १ ५
१०१.	५ ५ १ ५ ५ १ १ ५
१०२.	१ ५ १ ५ ५ १ १ ५
१०३.	५ १ १ ५ ५ १ १ ५
१०४.	१ १ १ ५ ५ १ १ ५
१०५	५ ५ ५ १ ५ १ १ ५
१०६	१ ५ ५ १ ५ १ १ ५
१०७	५ १ ५ १ ५ १ १ ५
१०८.	१ १ ५ १ ५ १ १ ५
१०९	५ ५ १ १ ५ १ १ ५
११०.	१ ५ १ १ ५ १ १ ५
१११.	५ १ १ १ ५ १ १ ५
११२.	१ १ १ १ ५ १ १ ५
११३.	५ ५ ५ ५ १ १ १ ५
११४.	१ ५ ५ ५ १ १ १ ५
११५.	५ १ ५ ५ १ १ १ ५
११६.	१ १ ५ ५ १ १ १ ५
११७.	५ ५ १ ५ १ १ १ ५
११८.	१ ५ १ ५ १ १ १ ५
११९.	५ १ १ ५ १ १ १ ५
१२०.	१ १ १ ५ १ १ १ ५
१२१.	५ ५ ५ १ १ १ १ ५
१२२.	१ ५ ५ १ १ १ १ ५
१२३.	५ १ ५ १ १ १ १ ५
१२४.	१ १ ५ १ १ १ १ ५
१२५.	५ ५ १ १ १ १ १ ५
१२६.	१ ५ १ १ १ १ १ ५
१२७.	५ १ १ १ १ १ १ ५
१२८.	१ १ १ १ १ १ १ ५
१२९.	५ ५ ५ ५ ५ ५ ५ ५

१३०.	१ ५ ५ ५ ५ ५ ५ १
१३१.	५ १ ५ ५ ५ ५ ५ १
१३२.	१ १ ५ ५ ५ ५ ५ १
१३३	५ ५ १ ५ ५ ५ ५ १
१३४.	१ ५ १ ५ ५ ५ ५ १
१३५	५ १ १ ५ ५ ५ ५ १
१३६	१ १ १ ५ ५ ५ ५ १
१३७	५ ५ ५ १ ५ ५ ५ १
१३८.	१ ५ ५ १ ५ ५ ५ १
१३९.	५ १ ५ १ ५ ५ ५ १
१४०	१ १ ५ १ ५ ५ ५ १
१४१.	५ ५ १ १ ५ ५ ५ १
१४२	१ ५ १ १ ५ ५ ५ १
१४३.	५ १ १ १ ५ ५ ५ १
१४४.	१ १ १ १ ५ ५ ५ १
१४५.	५ ५ ५ ५ १ ५ ५ १
१४६.	१ ५ ५ ५ १ ५ ५ १
१४७.	५ १ ५ ५ १ ५ ५ १
१४८.	१ १ ५ ५ १ ५ ५ १
१४९.	५ ५ १ ५ १ ५ ५ १
१५०-१.	१ ५ १ ५ १ ५ ५ १
१५२.	१ १ १ ५ १ ५ ५ १
१५३.	५ ५ ५ १ १ ५ ५ १
१५४.	१ ५ ५ १ १ ५ ५ १
१५५	५ १ ५ १ १ ५ ५ १
१५६.	१ १ ५ १ १ ५ ५ १
१५७.	५ ५ १ १ १ ५ ५ १
१५८.	१ ५ १ १ १ ५ ५ १
१५९.	५ १ १ १ १ ५ ५ १
१६०.	१ १ १ १ १ ५ ५ १
१६१	५ ५ ५ ५ ५ १ ५ १
१६२.	१ ५ ५ ५ ५ १ ५ १
१६३.	५ १ ५ ५ ५ १ ५ १

१६४. १ १ ५ ५ ५ १ ५ १
 १६५. ५ ५ १ ५ ५ १ ५ १
 १६६. १ ५ १ ५ ५ १ ५ १
 १६७. ५ १ १ ५ ५ १ ५ १
 १६८. १ १ १ ५ ५ १ ५ १
 १६९. ५ ५ ५ १ ५ १ ५ १
 १७०. १ ५ ५ १ ५ १ ५ १
 १७१. ५ १ ५ १ ५ १ ५ १
 १७२. १ १ ५ १ ५ १ ५ १
 १७३. ५ ५ १ १ ५ १ ५ १
 १७४. १ ५ १ १ ५ १ ५ १
 १७५. ५ १ १ १ ५ १ ५ १
 १७६. १ १ १ १ ५ १ ५ १
 १७७. ५ ५ ५ ५ १ १ ५ १
 १७८. १ ५ ५ ५ १ १ ५ १
 १७९. ५ १ ५ ५ १ १ ५ १
 १८०. १ १ ५ ५ १ १ ५ १
 १८१. ५ ५ १ ५ १ १ ५ १
 १८२. १ ५ १ ५ १ १ ५ १
 १८३. ५ १ १ ५ १ १ ५ १
 १८४. १ १ १ ५ १ १ ५ १
 १८५. ५ ५ ५ १ १ १ ५ १
 १८६. १ ५ ५ १ १ १ ५ १
 १८७. ५ १ ५ १ १ १ ५ १
 १८८. १ १ ५ १ १ १ ५ १
 १८९. ५ ५ १ १ १ १ ५ १
 १९०. १ ५ १ १ १ १ ५ १
 १९१. ५ १ १ १ १ १ ५ १
 १९२. १ १ १ १ १ १ ५ १
 १९३. ५ ५ ५ ५ ५ ५ १ १
 १९४. १ ५ ५ ५ ५ ५ ५ १
 १९५. ५ १ ५ ५ ५ ५ ५ १
 १९६. १ १ ५ ५ ५ ५ ५ १

१९७. ५ ५ १ ५ ५ ५ ५ १
 १९८. १ ५ १ ५ ५ ५ ५ १
 १९९. ५ १ १ ५ ५ ५ ५ १
 २००. १ १ १ ५ ५ ५ ५ १
 २०१. ५ ५ ५ १ ५ ५ ५ १
 २०२. १ ५ ५ १ ५ ५ ५ १
 २०३. १ १ ५ १ ५ ५ ५ १
 २०४. ५ ५ १ १ ५ ५ ५ १
 २०५. ५ ५ १ १ ५ ५ ५ १
 २०६. १ ५ १ १ ५ ५ ५ १
 २०७. ५ १ १ १ ५ ५ ५ १
 २०८. १ १ १ १ ५ ५ ५ १
 २०९. ५ ५ ५ ५ १ ५ ५ १
 २१०. १ ५ ५ ५ १ ५ ५ १
 २११. ५ १ ५ ५ १ ५ ५ १
 २१२. १ १ ५ ५ १ ५ ५ १
 २१३. ५ ५ १ ५ १ ५ ५ १
 २१४. १ ५ १ ५ १ ५ ५ १
 २१५. ५ १ १ ५ १ ५ ५ १
 २१६. १ १ १ ५ १ ५ ५ १
 २१७. ५ ५ ५ १ १ ५ ५ १
 २१८. १ ५ ५ १ १ ५ ५ १
 २१९. ५ १ ५ १ १ ५ ५ १
 २२०-१. १ १ ५ १ १ ५ ५ १
 २२२. १ ५ १ १ १ ५ ५ १
 २२३. ५ १ १ १ १ ५ ५ १
 २२४. १ १ १ १ १ ५ ५ १
 २२५. ५ ५ ५ ५ ५ ५ १ १
 २२६. १ ५ ५ ५ ५ ५ ५ १
 २२७. ५ १ ५ ५ ५ ५ ५ १
 २२८. १ १ ५ ५ ५ ५ ५ १
 २२९. ५ ५ १ ५ ५ ५ ५ १
 २३०. १ ५ १ ५ ५ ५ ५ १

२३१. ५ १ १ ५ ५ १ १ १	२४४ १ १ ५ ५ १ १ १
२३२. १ १ १ ५ ५ १ १ १	२४५. ५ ५ १ ५ १ १ १ १
२३३. ५ ५ ५ १ ५ १ १ १	२४६. १ ५ १ ५ १ १ १ १
२३४. १ ५ ५ १ ५ १ १ १	२४७. ५ १ १ ५ १ १ १ १
२३५. ५ १ ५ १ ५ १ १ १	२४८. १ १ १ ५ १ १ १ १
२३६. १ १ ५ १ ५ १ १ १	२४९. ५ ५ ५ १ १ १ १ १
२३७. ५ ५ १ १ ५ १ १ १	२५०. १ ५ ५ १ १ १ १ १
२३८. १ ५ १ १ ५ १ १ १	२५१. ५ १ ५ १ १ १ १ १
२३९. ५ १ १ १ ५ १ १ १	२५२. १ १ ५ १ १ १ १ १
२४०. १ १ १ १ ५ १ १ १	२५३. ५ ५ १ १ १ १ १ १
२४१. ५ ५ ५ ५ १ १ १ १	२५४. १ ५ १ १ १ १ १ १
२४२. १ ५ ५ ५ १ १ १ १	२५५. ५ १ १ १ १ १ १ १
२४३. ५ १ ५ ५ १ १ १ १	२५६. १ १ १ १ १ १ १ १

चतुश्शाल के आठ गुरुओं के प्रस्तार को इस रूपरेखा के अनन्तर इसका सारांश क्या है—यह थोड़ा सा ज्ञातव्य है। हमने यह पहले ही सकेत किया है कि चतुश्शाल भवनों की सख्या २५६ है, वह इस प्रस्तार से पूर्णरूप से बोधगम्य है। यह सख्या भद्रों के विन्यास से उत्पन्न होती है। हर एक शाल-भवन में जिस किसी भी भद्र-सख्या का संयोजन वांछित नहीं। वास्तु-शास्त्रीय नियमों के अनुसार विभिन्न-वर्गीय शाल-भवनों में एक नियमित भद्र संयोजना विहित है। चतुश्शालों में यह भद्र-सख्या एक से आठ तक जाती है और दशशालों में एक से बीस। चतुश्शाल के इन आठों भद्र-विन्यासों के निम्न योग देखने चाहिए—

विभद्र	१	त्रिभद्र	५६	षड्भद्र	२८
एकभद्र	८	चतुर्भद्र	७०	सप्तभद्र	८
द्विभद्र	२८	पञ्चभद्र	५६	अष्टभद्र	१

योग = २५६

अब यहाँ पर दो प्रश्न उपस्थित होते हैं—एक तो भद्र शब्द का अर्थ और दूसरे इन विविध भद्र-संयोजनों से जो विविध चतुश्शाल भवन विन्यस्त होते हैं उनकी संज्ञाएँ क्या हैं? पहले हम दूसरे प्रश्न को लेते हैं। दो सौ छप्पन संख्याओं के चतुश्शाल भवनों का यहाँ पर पूर्णरूप से विवरण न तो विशेष सहायक ही है और न समीचीन। हाँ, मनोरंजन अवश्य हो सकता है परन्तु स्थानाभाव से थोड़े से नामों का दिग्दर्शन ही अधिक उपयुक्त है। उदाहरणार्थ—

एक-भद्र—प्रागायत, प्राग्विलग्न, जय आदि ; द्विभद्र—ईर, सुनीध, आग्नेय, द्वीप, आप्य आदि, त्रिभद्र—गेद्र, विलोम, आयाम, वध, एकाक्ष आदि, चतुर्भद्र—कृत, धर्चयिन, पौष्ण, उदगत आदि; पंचभद्र—कानल, लांलुप, जिह्य, प्रगाल आदि, षड्भद्र—किन्नर, कोस्तुभ, हर्म्य, धार्मिक, निषध, वसु आदि; सप्तभद्र—भाण्डोर, वैसह, प्रस्थ, प्रतान, वामुल, कट आदि, अष्टभद्र—सर्वनाभद्र (दे० इसका उलटा विभद्र) ।

अब प्रथम प्रश्न को लेते हैं, भद्रा अथवा भद्र को समरागण० में मूषा के नाम में भी कहा गया है और मूषा का अर्थ एक प्रकार से भित्तिगत वातायन है। परन्तु डॉ० आचार्य ने भद्र के अर्थ में 'ए मोल्टिंग, ए टाइप आफ पोर्टिको—' लिखा है। यहाँ पर शाल-भवनो के विन्यास में भद्र का अभिप्राय न तो मोल्टिंग अर्थात् रचना-विच्छिन्नता से और न पोर्टिको से है जो भवन के अलिन्द के भी आगे विन्यस्त होता है। भद्र रचना-विच्छिन्नता न होकर एक ऐसी रचना है जिसका एकमात्र प्रयोजन प्रकाश एवं वायु के सुव्य-संचारार्थ है। चूँकि समरागण में भद्र शब्द को मूषा का एक प्रकार से पर्याय माना गया है, अतः मूषा शब्द की थोड़ी-सी समीक्षा आवश्यक है। मूषा वास्तव में स्वरुपाकारों का उपकरण है जिसमें सोना-चाँदी रखकर सुनार लोग शाधन करते हैं। इसकी आकृति मिलिट्रिकल अर्थात् सीपीदार होती है। अतः इसका तना गोल और दूसरी ओर खुला होता है इस प्रकार शल्वाकार इसे समझना चाहिए। प्राचीन भवनो के विन्यास में प्राचीन स्थपति दीवारों में इसी आकार में वातायन बनाते थे। उत्तर प्रदेश में जो ग्रामीण भवन मिलते हैं उनके निदर्शनों में यह परम्परा एक प्रकार से विलुप्त हो गयी परन्तु उड़ीसा में यह अब भी विद्यमान है। भुवनेश्वर एवं पुरी तथा कोणार्क के स्थापत्य-निदर्शनों को देखने के लिए जब मैं उड़ीसा गया तो यह आकृति अब भी देखने को मिली। साराशतः मूषा एक प्रकार से आजकल की खिड़की समझी जा सकती है। ठक्कुर पेरू ने (दे० वास्तुसार, प्राकृत श्लोक ६७) मूषा की परिभाषा में—“जालिनयाम मूषा” कहा है और इसके टीकाकार भगवानदाम जैन ने मूषा की छोटा दरवाजा व्याख्या की है। अस्तु, इस प्रकार इस भद्र-योजना से प्राचीन काल के घरों में वातायन की व्यवस्था पर पूर्ण प्रकाश पड़ता है। मूषा और भद्रा एक ही है। इस पर समरागण० का प्रवचन है—

मूषां भद्रा इति प्राहुस्तस्मैवामवधारयेत् ।

यावन्मूषं भवेद् वेदम तावद्भद्रं तदुच्यते ॥ (१९, ३०)

एकशाल भवन की रूपरेखा का हम कुछ आभास करा चुके हैं। चतुश्शाल भवनो की रूपरेखा से हम अब अपरिचित नहीं रहे। अतः पूर्णता के लिए अन्य शाल-भवनो के भेद-प्रभेदों की ओर भी थोड़ा-सा दृष्टिपात कर लेना चाहिए। इन शाल-भवनो

की विशेषता शालाओ का न्यास है। शालाओ के कुछ पारिभाषिक नाम हैं, जैसे हस्तिनी, महिषी, गावी तथा अजा। द्विशाल भवनों के ६ प्रमुख प्रभेद इनमें से दो-दो के संयोग से निष्पन्न होते हैं, जैसे हस्तिनी और महिषी के संयोग से सिद्धार्थ, महिषी और गावी से यमसूर्य। इसी प्रकार अन्य दण्ड, वात, चुल्ली और काच की गाथा है। ऊपर द्विशाल भवनों की ५२ सख्या का निर्देश आ चुका है जो मूषा, वीथिका, अलिन्व आदि के संयोजन से अथवा प्रस्तार से इन ६ के ५२ भेदों में प्रकल्पित होती है—सिद्धार्थ के वसुधार, सिद्धार्थक, कल्याणक आदि ११ प्रभेद, संहार, काल, यम, कराल, विकराल आदि ११ यमसूर्य के प्रभेद; प्रचण्ड, चण्ड, उद्दण्ड, दण्ड आदि ११ दण्ड के प्रभेद; मरुत्, पवन, अनिल, प्रभञ्जन, घनारि आदि ११ वात के प्रभेद, रोग, चुल्ली, अनल, भस्म चार चुल्ली प्रभेद तथा छल, काच, कुलघ्न, विरोधी चार काच-प्रभेद। इनमें नामानुसार प्रथम भेद-प्रभेद तो प्रशस्त है और दूसरे प्रभेद-पंचक अप्रशस्त।

त्रिशाल के चार प्रमुख प्रभेदों—हिरण्यनाभ, सुक्षेत्र, चुल्ली तथा पक्षघ्न का ऊपर संकेत किया जा चुका है तथा यह भी निर्देश किया गया है कि इनके प्रभेदों की सख्या ७२ है। वे प्रत्येक की १८-१८ सख्या से ७२ हुए। इनमें प्रथम—हिरण्यनाभ और सुक्षेत्र के भेद प्रशस्त माने गये हैं और अन्तिम दोनों के अप्रशस्त। हिरण्यनाभ यथार्थनाम स्वर्ण का है अतः इसके अठारहो प्रभेद स्वर्ण के एक प्रकार से पर्याय हैं, जैसे जाम्बूनद, रुक्म, हेम, कनक, काचन, सार, चामीकर आदि। इसी प्रकार सुक्षेत्र के १८ प्रभेदों में नाग, सूर्यप्रभ, केसरी, हरि, सारम, कुंजर, मेघमाल, धारासार आदि नाम हैं। चुल्ली के प्रभेदों में भुजगम, निर्जीव, विहग, नकुल, पन्नग, सर्प, कोप, भगन्दर आदि अत्यन्त अमांगलिक नामों का निर्देश है। पक्षघ्न भी अपने नामानुरूप राक्षस, देवारि, विघ्न, शोषण, शार्दूल आदि नामों से भयंकर है।

पंचशालादि दशशालान्त शाल-भवनों के सम्बन्ध में ऊपर यह निर्देश किया गया है कि वे दन्ही प्रमुख चार—चतुश्शाल, त्रिशाल, द्विशाल तथा एकशाल भवनों के संयोजन से निष्पन्न होते हैं। यहाँ प्रस्तार प्रत्यक्ष अवलम्बीय नहीं है। गृह-संयोजन ही प्रधान घटक है। तदनुरूप पंचशाल आदि शाल-भवनों की संख्या बहुत लम्बी हो जाती है। पंचशाल की समवेत सख्या १०२४ है जिसमें गृह-संयोजन से २८ प्रभेद प्राप्त होते हैं। गृह-संयोजन की प्रक्रिया में पंचशाल के दो विन्यास निम्नप्रकार से निष्पन्न होते हैं—

(क) द्विशाल + त्रिशाल के संयोजन से

१-हेमकूट	३-श्रियावह	५-सदादीप्त	७-सदादोष
२-स्वर्णशेखर	४-महानिधि	६-चित्रभानु	८-निर्विघ्न

(ख) चतुश्शाल + एकशाल के संयोजन से

१-मुदर्शन	६-सुनाभ	११-नन्द	१६-प्रहर्षण
२-मुरूप	७-योग्य	१२-पुण्डरीक	१७-घोष
३-मुन्दर	८-विनोद	१३-भद्र	१८-सुधोषण
४-शोभन	९-मुखद	१४-रुचिर	१९-नन्दिघोष
५-मुप्रभ	१०-नन्दन	१५-रोचिष्णु	२०-श्रीपद्म

मूषा-संयोजन से जो १०२४ प्रभेद प्रादुर्भूत होते हैं उनमें यहाँ केवल इतना ही निर्देश है कि यहाँ पर भद्रों की संख्या १ से १० तक जाती है, जैसे विभद्र १, एकभद्र १०, द्विभद्र ४५, त्रिभद्र १२०, चतुर्भद्र २५२, पंचभद्र २१०, षड्भद्र २१०, सप्तभद्र १२०, अष्टभद्र ४५, नवभद्र १० तथा दशभद्र १। अस्तु, षट्शालादि दशशालान्त शालाओं के भद्रप्रभेद का विस्तार न करके केवल यहाँ उनके कुछ प्रमुख नाम तथा अलग-अलग भद्र-संख्या का ही संकीर्तन अभीष्ट है। षट्शाल भवनो में भद्र-विस्तार एक से १२ भद्रों तक है, सप्तशाल में १४ भद्रों तक, अष्टशाल में १६ भद्रों तक, नवशाल में १८ भद्रों तक तथा दशशाल में २० भद्रों तक। इस भद्र-विस्तार से इन पाँचो शाल-भवनो की संख्या संख्यातीत हो जाती है, जैसे षट्शाल की भद्रविन्यास-संख्या ४०६६, सप्तशाल की १६३८४, अष्टशाल की ६५५३६, नवशाल की २६२१४४ तथा दशशाल की १०४६५७६। इस प्रस्तार से तो शाल-भवनो की प्रभेद-मालिका के क्षुभ तथा अक्षुभ प्रकारों की संख्या १४ लाख से अधिक पहुँचती है। इसका क्या रहस्य है? इस पर हम इस स्तम्भ के अन्त में कुछ समीक्षा करेंगे। यहाँ पर पहले क्रमागत षट्शाल तथा सप्तशाल भवन-प्रभेदों का कुछ नाम-संकीर्तन कर ले।

षट्शाल भवन

(द्वि० + एक० + त्रि०) पञ्चकुंर, श्रीगृह, धनेश्वर, कांचन-प्रभ—४ भेद।

(द्वि० + चतु०) त्रैलोक्यानन्दक, विलासचय, सुखद, श्रीप्रद—४ भेद।

द्वि०-द्विशाल और चतुश्शाल भवनो के इस संयोजन के अतिरिक्त एक दूसरा भी संयोजन है, जिसमें सर्वतोभद्र, वर्धमान, नन्दावर्त, रुचक तथा स्वस्तिक—इन पाँच प्रमुख चतुश्शाल भवनो के साथ जब सिद्धार्थ आदि द्विशाल भवनों का सगम होता है तो निम्नलिखित २० प्रभेद और प्राप्त होते हैं—

१-श्रीपद	४-श्रीभाजन	७-मूर्तिभूषण	१०-श्रीकृत
२-श्रीवास	५-मूर्तिमण्डन	८-श्रीमुख	११-श्रीकर
३-श्रीभूषण	६-मूर्तिमान्	९-श्रीधर	१२-श्रियांकर

१३-श्रियावास	१६-घनपाल	१६-घन
१४-श्रीयान	१७-घननाथ	२०-भूतिभाजन
१५-श्रीमुख	१८-घनप्रद	(वर्ध० प्रभे०)

सप्तशाल भवन (६०+६०+४० चतु०)

१-श्रीप्रदायक	२-श्रीपद	३-श्रीप्रद	४-श्रीमाल
---------------	----------	------------	-----------

(५ प्रमुख चतुश्शालों के साथ)

१-श्रीपद	६-श्रीवर्धन	११-श्रीशैल	१६-श्रीनाभ
२-श्रीफल	७-श्रीसगम	१२-श्रीखण्ड	१७-श्रीप्रिय
३-श्रीस्थल	८-श्रीप्रसग	१३-श्रीषण्ड	१८-श्रीकान्त
४-श्रीतन्	९-श्रीभार	१४-श्रीनिधन	१९-श्रीमत
५-श्रीपर्वत	१०-श्रीभार	१५-श्रीकुण्ड	२०-श्रीप्रदत्त

(चतु० त्रि० के कुछ मिश्रित संयोजन से)

१-श्रीवत्स	६-श्रीनिवास	११-श्रीस्थावर	१६-श्रीधर
२-श्रीवृक्ष	७-श्रीभूषण	१२-श्रीकुम्भ	१७-श्रीकरण्डक
३-श्रीपाल	८-श्रीमण्डन	१३-श्रीमद्गङ्गा	१८-श्रीभाण्डागार
४-श्रीकण्ठ	९-श्रीकुल	१४-श्रीनन्द	१९-श्रीनिलय
५-श्रीवाम	१०-श्रीगोकुल	१५-श्रीहृद	२०-श्रीनिकेतन

इसके अनन्तर शिल्प-ग्रन्थों में इस भेद मालिका का विराम देखा जाता है, अतः हम भी विराम लेते हैं। आगे के अष्टशालादि भवनों का एकमात्र भद्र-संयोजन ही बतलाया गया है, उनकी अगणित नामावली का निर्देश करके व्यर्थ विस्तार उचित नहीं समझा गया, परन्तु अभी इनकी समीक्षा बाकी है।

जैसा ऊपर निर्दिष्ट है, इन शाल-भवनों की संख्या संयोजन एवं प्रस्तार में १४ लाख से भी अधिक हो जाती है। अतः एक स्वाभाविक प्रश्न उपस्थित होता है; क्या यह वास्तु-कर्म में सम्भाव्य है? जैसा कि हमने वास्तु-शास्त्र अर्थात् भारतीय स्थापत्य-शास्त्र के विषय एवं विस्तार में देखा, इस शास्त्र का ज्योतिष-शास्त्र से बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है। आधुनिक इंजीनियरिंग भी गणित की (जो ज्योतिष-शास्त्र का प्रधान अंग है) सहायता के बिना पगु है। अतः प्राचीन भारत के स्थापत्य-कौशल में गणित का ज्ञान एवं विज्ञान परम आवश्यक था। वास्तु एक प्रकार से नियोजन है जो प्रथम मानसी सृष्टि के द्वारा कल्पना रूप में उद्भावित किया जाता है, पुनः उसे कर्मकौशल के द्वारा मृत्तिका, काष्ठ, शिला अथवा पक्की ईंटों में अनूदित किया जाता है। ब्रह्मा

ने भी प्रथम मानसी सृष्टि की थी, विश्वकर्मा ने उसे पार्थिव रूप प्रदान किया। अतएव विभिन्न वास्तु-कृत्यों में मानसी योजना प्रथम स्थान रखती है। आज भी हम भवन के निर्माण के पूर्व उसका नक्शा पहले बनवाते हैं। प्राचीनो का शुभ और अशुभ सम्बन्धी विचार बड़ा ही कठोर था। भवन की शुभ व्यवस्था करने के लिए, उसकी भगलमयी रचना के लिए, किम पद पर कौन-सी रचना शुभ है और किम पद पर अशुभ, किस दिशा में कौन-सा विन्यास समीचीन है तथा किस दिशा में असमीचीन, इत्यादि व्यवस्थाओं के लिए भी सभी वास्तु-कृत्य स्थपति के मानस-पटल में पहले ही अंकित हो जाना चाहिए और उसको नक्शे पर क्रमबद्ध करके उसी के अनुसार क्रिया में परिणत करना चाहिए। यही वास्तविक मर्म है जिसके द्वारा ऐसी परिनिष्ठित भगलमयी रचना सम्पन्न होती थी। गुरु और लघु के प्रस्तार से प्राचीन स्थपति इस शुभाशुभ व्यवस्था का परिज्ञान कर लेते थे।

इसके अतिरिक्त स्थापत्य-शास्त्र विज्ञान और कला दोनों हैं। विज्ञान आधुनिक परिभाषा में आदर्शत्मक (नार्मेटिव) एवं व्यवहारात्मक (प्राक्टिक) दोनों हैं। अतः स्थापत्य-शास्त्र में जो 'नार्मस' अर्थात् आदर्श प्रस्तुत किये जाते हैं उनका आशय एक प्रकार से आदर्श उपस्थित करना है। कर्म में, क्रिया में विज्ञ एवं कुशल स्थपति अपनी-अपनी आवश्यकताओं और प्रेरणाओं से उन आदर्शों का अनुगमन करते हैं और कर्मकौशल सम्पादन करते हैं।

भारतीय स्थापत्य में दिक्साम्मुख्य (दिशा का सामना) का अति महत्त्वपूर्ण स्थान है। चतुर्शाल के प्रस्तार में हमने जो गुरु एवं लघु के विन्यास से नाना प्रभेद प्राप्त किये उनसे स्थपति के लिए यह सहज बोधगम्य हो जाता है कि किस दिशा में शाला का विन्यास विहित है और किस दिशा में अलिन्द का। यह हम लिख ही चुके हैं कि शाल-भवनों का प्रमुख अंग शाला है, वह सदैव गुरु के नीचे रखी जाती है और शालेतर अलिन्द, भद्र, बीथी आदि लघु के नीचे। शाल-भवनों का गुरु-लघु प्रस्तार जो हमने पीछे देखा उसमें हमें दीवार में मूषा किस स्थान पर निविष्ट करनी चाहिए यह ज्ञात होता है। वह एकमात्र भद्र-प्रस्तार था। उसी प्रकार से अलिन्द, बीथी आदि के भी प्रस्तार करने होते हैं जिनसे इन विन्यासों की शुभाशुभ व्यवस्था का परिज्ञान प्राप्त होता है। अतः इस मानस अभ्यास (मेंटल जेम्नास्टिक) से स्थापत्य-शास्त्र और उसके द्वारा विकसित एवं पूर्ण स्थापत्य-कला में अति महत्त्वपूर्ण दिक्साम्मुख्य सिद्धान्त की रक्षा होती है। इन प्रस्तारों से यह सर्वाधिक फलप्रद विधान माना गया है।

अन्त में शाल-भवनो की सजाओं पर भी दृष्टिपात करना आवश्यक है। हमने देखा कि बहुत-से प्रभेद पर्यायमाला के रूप में दिखाये गये हैं—इसका क्या रहस्य है? बात यह है कि स्थापत्य-शैलियों का विकास सांस्कृतिक एवं राष्ट्रीय चेतनाओं से तो सम्पन्न होता ही है साथ ही जनपदीय सस्कारों, व्यवहारों एवं धृतियों तथा अनु-धृतियों के द्वारा भी यह विकास कम प्रभावित नहीं रहता। धर्म की चेतना और उसका प्रमुख प्रभाव स्थापत्य पर मुदीर्घ काल से रहता आया है। वास्तव में भारतीय स्थापत्य धर्म के क्रीड से ही उत्पन्न हुआ है। अतः जिस प्रकार मानमार आदि शिल्प-ग्रन्थों में भवनो के नाम जनपदों, पर्वतों के साथ-साथ देवों के नामों के आधार पर रखे गये हैं, उसी तरह यहाँ पर शुभ और अशुभ प्रभेदों के अनुरूप क्रमशः शुभ (मंगलमय) तथा अशुभ (अमागलिक अथवा विनाशकारी) नामों से वर्णन हुआ है। क्योंकि इन शाल-भवनो की विन्यास-प्रक्रिया का मौलिक आधार शुभाशुभ व्यवस्था है जिसका निर्धारण प्रस्तार से किया जाता है। आज भी हम अपने गृहों को शुभ नामों से पुकारते हैं। महाकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर के द्वारा स्थापित विद्यापीठ तथा वहाँ के अन्य अधिष्ठानों के नाम शान्तिकेतन, श्रीनिकेतन आदि हैं। ये नाम इन शाल-भवनों में विद्यमान हैं—यह हम देख ही चुके हैं। आगे हम देखेंगे कि प्रामादों—देवमन्दिरों के कैसे-कैसे मंगलमय नाम होते हैं। यहाँ पर मंगलमय भवनों के नाम मागलिक हैं और अमंगलमयों के अमागलिक। भारतीय स्थापत्य में कुछ नाम सर्वप्रगस्त एवं सर्व-विख्यात हैं, जैसे सर्वतोभद्र, नन्दावर्त, वर्धमान, स्वस्तिक आदि। ये नाम नगरों, भवनो, प्रासादों, सभी के लिए आये हैं। अतएव शाल-भवनो में मूर्धन्य चतुष्शाल भवन के इस भवन-स्थापत्य में भी ये ही पाँच नाम अधिक प्रसिद्ध हैं।

भवन-निवेश एवं भवन-रचना

विशेषता एवं वर्गीकरण

भवन-निवेश का सर्वप्रथम अंग वास्तु-पदों का प्रकल्पन है। इस सम्बन्ध में हम पहले (दे० पुर्ण-निवेश) प्रतिपादन कर चुके हैं। उस दृष्टि से भवन-विन्यास का प्रथम अंग वास्तु-विन्यास है। यह विन्यास एक प्रकार से पूर्ण धार्मिक कृत्य के रूप में गनातन काल से हम देश में प्रवर्तमान है। आजकल भवन-निवेश में सर्वप्रथम कृत्य भवन की रूपरेखा का निर्माण अभीप्सित होता है। इसी को हाउस-प्लान के नाम से पुकारा जाता है। हाउस-प्लान व्यक्तिगत दृष्ट्या अथवा स्त्रि पर आश्रित नहीं रहता। विभिन्न नगर-पालिकाओं के विभिन्न भवन-नियम अथवा 'बिल्डिंग बाइलाज' होते हैं जिनकी कमीटी पर ये हाउस-प्लान जाँचे जाते हैं। प्राचीनों ने भी भवन-निवेश में बहुत से ऐसे ही नियम निर्धारित कर रखे थे और उनको धर्म की आड़ में पूर्णरूप से पालन करने के लिए प्रत्येक भवन-निर्माता के लिए अनिवार्य कर रखा था। अतः हम अध्याय में भवन-निवेश के सामान्य स्वरूप का उद्घाटन करते हुए हम प्राचीनों के भवन-निवेश सम्बन्धी नियमों एवं उपनियमों का निर्देश करेंगे।

भवन-निवेश के वास्तु-पद तथा दिक्प्रामुख्य, दो आधारभूत सिद्धान्तों की समीक्षा हो चुकी। अब भवन की सुन्दर योजना के सम्बन्ध में कुछ आवश्यक सिद्धान्तों का विवेचन होना चाहिए। इन्हीं को सुन्दर भवन एवं उसके सुखद वास का नियामक एवं विधायक माना जाता है। वैयक्तिकता, दृढ़ता तथा सौन्दर्य—ये ही भवन के प्रमुख गुण हैं। भवन न केवल भवन-वासी की आवश्यकताओं की पूर्ति करता है वरन् अपना स्वरूप भी तदनुसार प्रदर्शित करता है। एक आवास-भवन देव-भवन से बिल्कुल पृथक् रूप से दिखाई देना चाहिए। देव-भवन की आकृति एवं जन-भवन की आकृति एक-दूसरे में विलक्षण होनी चाहिए। इसी प्रकार सभा-भवन, सैन्य-संस्थान अथवा अन्य साधारण भवन भी अपने-अपने स्वरूप को अवश्य प्रकट करते हुए दिखाई देने चाहिए। वास्तु-कला में इसी को 'कैरेक्टर' के नाम से पुकारा जाता है। चूँकि प्राचीन भारत में भवन की आवश्यकताएँ परिमित थी, अतः आजकल के विविध भेदों वाले रूपों की प्रकल्पना नहीं हुई थी। अतएव प्रधान रूप से तीन ही प्रकार के भवन-निवेश पाये जाते हैं—आवास-भवन, राज-भवन तथा देव-भवन।

भवन-स्वरूप के अनन्तर उसकी दृढ़ता पर भी विचार आवश्यक है। भवन कई पीढ़ियों तक रहने के लिए बनता है, अतः उसके निर्माण में दृढ़ता सम्पादन का पूर्ण विचार आवश्यक है। भवन की तीसरी विशेषता उसका सौन्दर्य है। सौन्दर्य एकमात्र बाह्य दर्शन पर ही आश्रित नहीं, उसका सम्बन्ध अन्तरंग सुविधा से भी है। भवन-निर्माण एक कला है। कला तभी निखरती है जब उसमें 'सुन्दर' का सन्निवेश होता है, परन्तु वह कला जिसमें 'सुन्दर' के साथ 'जिब' का समन्वय नहीं वह भी मृत्यु नहीं बन सकती। अतः भवन न केवल हमारे नेत्रों के लिए आकर्षक हो बल्कि जीवन के लिए सुखदायक और भगलमय हो। भवन के आकार, स्वरूप, वर्ण आदि के सम्यक् संयोजन एवं भवनांगों के सुन्दर निर्माण पर ही भवन-निवेश पूर्णरूप से अधिष्ठित होता है। अतः भवन-निवेश में प्राचीनों के तीन प्रमुख सिद्धान्त हैं जिनको पारिभाषिक शब्दों में इस प्रकार कहा जाता है—

१—छन्द-व्यवस्था,

२—मान-व्यवस्था,

३—आय-व्यय-व्यवस्था।

छन्द

छन्द का साधारण अर्थ हम समझते हैं, उसका विशेष सम्बन्ध कविता में है। जिस प्रकार कविता में छन्द के द्वारा सौन्दर्य प्रकट होता है जो कानों को ही सुखदायक प्रतीत नहीं होता बल्कि चित्त को भी आह्लादित करता है। यही छन्दोव्यवस्था मगीत में लय के नाम से पुकारी जानी है। आरोग्य-अवरोह के द्वारा मगीत का परिपाक होता है—सगीतज्ञों की कमौटी इसी पर आश्रित है और मगीत की गेयता भी। वास्तु-कला में छन्द की अवतारणा का अभिप्राय भवन-रचना में एक प्रकार का सुन्दर एवं परिनिष्ठित परिपाक प्रस्तुत करना है। छन्द भवन की रचना को संयोजित करना है। इसको आजकाल की इंजीनियरिंग भाषा में "डिस्पोजिशन आफ ए स्ट्रक्चर" अथवा "व्यु आफ ए स्ट्रक्चर" कहते हैं और उसी से भवन का खाका और आकाश के अनन्त अवकाश सम्बन्धित होने हैं जिसे "पर्सपेक्टिव व्यु" कहते हैं।

वास्तु-शास्त्र में मौलिक छन्दों की संख्या ६ है, जिनको मेरु, खण्डमेरु, पताका, सूची, उद्दिष्ट तथा नष्ट के नाम से पुकारा जाता है। इन्हीं मौलिक छन्दों से ३६ उप-छन्द भी निकलते हैं। संगीत के ६ मौलिक रागों को हम जानते ही हैं और यह भी जानते हैं कि उन्हीं से ३६ रागिनियों की उद्भावना मगीत शास्त्र में की गयी है। काव्य में भी कुछ छन्द मौलिक हैं और आगे के अनेक छन्द एक प्रकार से उपछन्द ही हैं। इस प्रकार वास्तु-कला, काव्य-कला और मगीत-कला अपने मौलिक रूप में किम प्रकार परस्पर समान हैं—यह हम अनुभव कर सकते हैं। चूँकि वास्तु-शास्त्र में छन्दों का सम्बन्ध भवन के आकार से है, अतः आकार की रचना और उसका कला-प्रदर्शन

भवन-निर्माण-कला का प्रथम कौशल है। इन छन्दों की विस्तृत व्याख्या यहाँ पर स्थानाभाव से अभीष्टित नहीं है, हमारे 'वास्तु-शास्त्र' ग्रन्थ (अँग्रेजी) में यह विषय पठनीय है। साधारण सकेत के लिए मेरु-छन्द का आकार पृथ्वी का आकार है, अथवा अपराजितपृच्छा के शब्दों में "मेरुपम शरावस्यैव चाकृति" अर्थात् मेरु का आकार पृथ्वी प्रदान करती है और सादृश्य मेरु पर्वत तथा आकृति शराव (मिट्टी का कसोरा)। बहुत से भाग के प्राचीन मन्दिर इसी छन्द के परिचायक हैं। खण्ड-मेरु अपने नामानुसार अर्धगोल रूप का प्रदर्शन करता है। यदि हम वृत्त को बीच में काटे तो जो आकृति दिखाई पड़ेगी उसे खण्ड-मेरु समझना चाहिए। इसी प्रकार पताका-छन्द पताका के आकार में अधिष्ठित होता है। इस छन्द में स्तम्भों का न्यास विशेष सुगम होता है। फतेहपुर सीकरी के दीवानेखान का मिहामन-स्तम्भ पताका-छन्द का निदर्शन है। सूची-छन्द कीर्तिस्तम्भ, दीपस्तम्भ आदि के निर्माण में सहायक होता है। दिल्ली का कुतुबमीनार तथा ताजमहल के चारों मीनार इसी छन्द के निदर्शन हैं। जहाँ तक उद्दिष्ट और नष्ट की व्याख्या है, वास्तव में वे स्वाधीन छन्द नहीं हैं। वे उनके घटक हो सकते हैं क्योंकि पूर्वोक्त चारों छन्द वास्तु अर्थात् स्ट्रक्चर के रूप का निर्माण करते हैं। वास्तु के नाना रूपों को वास्तु-शास्त्रियों ने इन्हीं चारों के रूपों में परिणत कर रखा है। उद्दिष्ट और नष्ट रूप-निर्माण की प्रक्रियाओं के सूचक मात्र हैं और इनका उपयोग प्रस्तावों में किया जाता है। उदाहरण के लिए '।।।।' इस प्रस्तार में उद्दिष्ट के द्वारा हम यह बता सकेंगे कि चार गुम्बों के प्रस्तार का यह १६वाँ रूप है। इसी प्रकार यदि हम दम प्रश्न को उलट दें और यह पूछें कि चार गुम्बों के प्रस्तार का १६वाँ क्रम क्या होगा, तो नष्ट की प्रक्रिया से हम यह बता सकेंगे कि यह १६वाँ रूप '।।।।' है। विशेष विवरण पूर्वोक्त ग्रन्थ में देखिए। अम्नु, स्थापत्य में इस छन्द के द्वारा जहाँ पर रचनाओं के रूपों का निर्माण निष्पन्न होता है वहाँ छन्द-बन्ध में जिस प्रकार सगीत में अथवा कविता में लय उपस्थित होती है, उसी प्रकार वास्तु-कला में भी इन छन्दों के द्वारा एक प्रकार का कृति-समन्वय सम्पन्न होता है। स्थापत्य की दम निष्ठा के लिए मान-योजना बड़ी सहायक है। अतः मान-मर्म स्थापत्य का दृग्गन्ग अनि महत्त्वपूर्ण अंग है।

मान-योजना

भारतीय स्थापत्य में मान का बहुत महत्त्व है। मन्दिर हो या प्रतिमा, यज्ञवेदी हो या शाला, भवन हो या पुर; सभी को 'मेय' होना आवश्यक है—
 "यच्च येन भवेद् द्रव्य मेय तदपि कथ्यते"— मेय वास्तव में भारतीय स्थापत्य का प्राण

है। जब तक मान-योजना के द्वारा मन्दिर अथवा प्रतिमा नहीं निर्मित होती है तब तक न वह मन्दिर है न वह प्रतिमा —

प्रमाणे स्थापिता देवाः पूजाहर्षिच भवन्ति हि । (स० सू० ४०, १४)

भवन में मान-योजना के महत्त्व पर इस श्रौषोद्धातिक सकेत के उपरान्त भारतीय मान-योजना के सम्बन्ध में कुछ विचार करना आवश्यक है। मान-योजना को शिल्प-शान्त्र में 'हस्त-लक्षण' (दे० म० सू०, १वाँ अ०) कहा गया है। हस्त की महत्ता पर स० सू० का प्रबचन है (दे० अ० ६, १-४) — "हस्त ही समस्त प्रकार के वास्तु का (निर्माणार्थ पदो-प्पाद्म का) हेतु (कारण) है। बिना हस्त के कोई भी निर्माण सम्भव नहीं। यह सभी कर्मों का आधार है। मान, उन्मान एवं विभाग आदि अनिवार्य वास्तु-योजना के अंगों के निर्णय करने में एकमात्र सहायक हस्त ही है।" भवन तथा भवन-गत प्रतिमा एवं प्रतिमा-गत समस्त प्रकार की मान-व्यवस्था, जैसे परिधि, उदय (ऊँचाई), विस्तार तथा लम्बाई का एकमात्र हस्त ही मापन है। यह हस्त जिसे गज कहिए या फुट कहिए, ज्येष्ठ, मध्यम तथा कनिष्ठ भेद में तीन प्रकार का माना गया है : आजकल के गज को गिरह में बाटते हैं, फुट को इंचों में तथा सेन्टीमीटरों में। प्राचीन हस्त, जिसको आधुनिक नाप में डेढ़ फुट कह सकते हैं, निम्न प्रकार से अपनी विभिन्न नाप मालिका में विभाजित था—

= रेणु	= १ बालाग्र	८ यवमध्य	१ ज्येष्ठ अंगुल
= बालाग्र	= १ लिङ्गा	७ यवमध्य	= १ मध्यम अंगुल
= लिङ्गा	= १ यवा	६ यवमध्य	१ कनिष्ठ अंगुल
= यूकाट	= १ यवमध्य	२४ अंगुल	= १ हस्त

हस्त-विभाजन—हस्त में २४ अंगुल होते हैं। इसकी विविध सजाओं का आगे वर्णन करेंगे। यहाँ पर इसकी विभाजन-प्रक्रिया समझ लेनी चाहिए। इसमें तीन-तीन अंगुल पर एक-एक पर्वरेखा करने से आठ पर्वरेखाएँ बनती हैं। चौथी पर्वरेखा पर आधा हस्त होता है। प्रत्येक पर्वरेखा पर पुष्प का चिह्न बनाना चाहिए। मध्य भाग से आगे के पाँचवें अंगुल के दो भाग, आठवें अंगुल के तीन भाग तथा बागहवें अंगुल के चार भाग करने चाहिए। इस प्रकार से प्राचीन हस्तों का निर्माण होता था। स्पर्पति के लिए उपयुक्त अन्य माप-दण्डों पर इस अध्याय के अन्त में उल्लेख किया जायगा।

हस्तनिर्माण-काण्ड—हस्त का निर्माण जिस किसी भी वृक्ष की लकड़ी से नहीं हो सकता। हस्त की लकड़ी खदिर (खैर), अजून, वन (बाम) आदि वृक्षों से लेनी चाहिए। पुन यह लकड़ी श्लक्ष्ण (चिकनी तथा सुन्दर), हीरदार (लम्बी-सर्पाकृति), मनोरम तथा मारवत् (पुष्ट) होनी चाहिए। गाँठ वाली (ग्रथिल), छोटी

(लघु), जली टुई (निर्दग्ध), पुरानी (जीर्ण), फटी (विस्फुटित), कमजोर (अदृढ़) तथा कोटराक्रान्त (पशु-पक्षियों के कोटरो वाली, खोखली) दाह (लकड़ी) हस्त-निर्माण के लिए अच्छी नहीं होती (म० सू०, ६, १०-१२) ।

त्रिविध हस्तसंज्ञाएँ—हस्त के ज्येष्ठ, मध्यम तथा कनिष्ठ तीन भेद हैं, इतके नाम क्रमशः 'प्रशय', 'साधारण' एवं 'शय' अथवा 'मात्राशय' हैं। हस्त २४ अंगुल का होता है। जिस हस्त का प्रत्येक अंगुल ८ यवों के परिमाण से प्रकल्पित हो उसे ज्येष्ठ अथवा 'प्रशय' हस्त कहा गया है। इसी प्रकार जिस हस्त के अंगुल मात्र यवों से प्रकल्पित हो वह मध्यम अथवा 'साधारण' हस्त के नाम से पुकारा जाता है। तीसरी कोटि के हस्त (कनिष्ठ, 'शय' अथवा 'मात्राशय') के प्रत्येक अंगुल ६ यवों से प्रकल्पित होते हैं।

किस हस्त से कोत-कौन प्रकारो की माप करनी चाहिए, इसके लिए यह ज्ञातव्य है—

प्रशय का प्रयोग—पुर, खेत या ग्राम के निवेश में विभाग, आयाम, विस्तार, परिखा, द्वार, रथ्या (छोटी मडके), मार्ग (बड़ी मडके), सीमाक्षेत्र, वन, उपवन, देशांतर-विभाग, मार्ग-माप-योजना, क्रोश, गव्यूति आदि के प्रमाण में तथा प्रानाद (मन्दिर), सभा, भवन-निवेश में प्रशय का प्रयोग करना चाहिए।

साधारण का प्रयोग—नलों की ऊँचाई, मूलपाद (नीचे आदि), भूमि के नीचे के जलोद्देश, दोला, धारा-यन्त्र, पात-यन्त्र (आधुनिक नल) तथा यन्त्र आदि, गुहा-मन्दिर (शैलखान), मुरग तथा पगडण्डी आदि में साधारण हस्त का प्रयोग होता है।

शय अथवा मात्राशय हस्त का प्रयोग—आयुध, धनुष का दण्ड, बाण, शय्या, आसन, कूप, बापी, शिल्पियों के औजार, हाथी, घोड़े, मनुष्य, नौका, छाना, ध्वजा, बाजें (आतोद्य), गगरी (डधुयन्त्र), रसोई के बर्तन, ढोल तथा नन्ददण्ड में शय का प्रयोग करना चाहिए।

मानवर्ग

पुरातन वास्तु-परम्परा में जिन-जिन मानों एवं मापों का प्रयोग होता था उसका निर्धारण निम्न तालिका में द्रष्टव्य है—

(विशेष सकेत यह है कि इन सभी मापों की इकाई अंगुल थी)

१ अंगुल	-	१ मात्रा	६ अंगुल	-	चौथाई हस्त
२ "	-	१ कला	७ "	-	१ दिष्टि
३ "	-	१ पर्व	८ "	-	१ तूणि
४ "	-	१ मुष्टि	९ "	-	१ प्रादेश
५ "	-	१ तल	१० "	-	१ शयनाल

१२ अगुल	-	१ वितस्ति	८४ अगुल	-	१ व्याम तथा पुरुष
१४ "	-	१ पाद	६६ "	-	१ चाप तथा नाडीयुग
२१ "	-	१ रत्ति	१०६ "	-	१ दण्ड
२४ "	-	१ अरत्ति	३० घनुष	-	१ नत्व
४२ "	-	१ किरकु	१००० "	-	१ क्रोग
		२००० घनुष	-	१ गव्यूति	
		४ गव्यूति	-	१ योजन	

गणना (अंकसंख्या)—गणना का मान मे महत्त्वपूर्ण स्थान है अतः समरागण० ने अन्त में निम्न 'गणना' पर भी प्रवचन किया है। २० संख्याओं मे सम्पूर्ण गणना (गणित) का समावेश निम्न तालिका मे स्पष्ट होता है—

१ एक	१	११ खर्व	१०००००००००००
२ दश	१०	१२ निखर्व	१००००००००००००
३ शत	१००	१३ शकु	१०००००००००००००
४ सहस्र	१०००	१४ पद्म	१००००००००००००००
५ अयुत	१००००	१५ अवुगाणि	१०००००००००००००००
६ नियुत	१०००००	१६ मध्यम	१००००००००००००००००
७ प्रयुत	१००००००	१७ अन्त्य	१०००००००००००००००००
८ अवुद	१०००००००	१८ पर	१०००००००००००००००००
९ न्यवुद	१०००००००००	१९ अपर	१०००००००००००००००००००
१० वुन्द	१०००००००००००	२० परार्थ	१००००००००००००००००००००

कालसंख्या—

पलक गिरना	-	१ निमेष	१५ अहोरात्र	१ पक्ष
१५ निमेष	१ काष्ठा	२ पक्ष	१ मास	
३० काष्ठा	१ कला	२ मास	१ ऋतु	
३० कला	१ मुहूर्त	३ ऋतु	१ अयन	
३० मुहूर्त	१ अहोरात्र	२ अयन	१ वर्ष	

अन्य मान—हस्त के साथ-साथ लगभग मात प्रकार के और सूत्र गित्पियो के सहायक थे। यह परम्परा जैसी प्राचीन एवं मध्यकाल मे थी, वैसी ही आज भी है। शिल्पी के योग्य जिन आठ प्रकार के सूत्रों का सकेन किया गया है उनकी जिज्ञासा मे निम्न श्लोक समुद्धृत किया जाता है—

सूत्राष्टकं दृष्टिर्नृहस्तमौञ्जं कार्पासिकं स्यादवलम्बसज्ञम् ।

काष्ठं च सृष्टधात्यमृतो विलेख्यमित्यष्टसूत्राणि वदन्ति तज्ज्ञाः ॥

सूत्रविदो ने आठ प्रकार के सूत्र माने हैं—

१—दृष्टिसूत्र—एकमात्र नजर फेर कर चुनाई आदि का अन्दाजा लगाना कि ठीक जा रही है या टेढ़ी-मेढ़ी ।

२. हस्त—(गज)

३. मूँज की डोरी

४. सूत की डोरी

५. अवलम्ब—(जिसे राज लोग साहुल कहते हैं)

६. काष्ठ (काठकोना)—(जिसे राज लोग गुनियाँ कहते हैं)

७. सृष्टि—(रेबान)

८. परकाल

टि०—यह मान-योजना भवन-मान-योजना है । प्रतिमा-स्थापत्य एवं चित्र-स्थापत्य में इस विषय की विशिष्ट सामग्री नतन् पटलों में देखनी चाहिए ।

आय-व्यय-व्यवस्था

किसी भी भवन-रचना के लिए आय-व्यय-व्यवस्था एक अनिवार्य वास्तु-मिद्धान्त है । यह एक प्रकार का गणित है जिसकी गणना में आय, व्यय, ऋक्ष (नक्षत्र), योनि, तिथि, वार एवं व्यय का भी ज्ञान होता है । इसकी पारिभाषिक मज्ञा “आयादि षड्वर्ग” के नाम से प्रसिद्ध है । सभी शिल्प-ग्रन्थों में इस व्यवस्था पर विवरण है परन्तु दो ग्रन्थों की व्यवस्थाएँ विशेष प्रचलित हैं—एक मानसारीय तथा दूसरी तन्त्रसमुच्चय की । तन्त्रसमुच्चय और मानसार की व्यवस्थाओं में विषमता भी है, परन्तु वास्तु-विद्या, मनुष्यालयचन्द्रिका, शिल्परत्न आदि में जो इस विषय की भीमासा है वह तन्त्रसमुच्चय की व्यवस्था से साम्य रखती है । समरागणसूत्रधार का आय-व्यय-विवेचन मध्यम मार्ग का अवलम्बन करता है । तथापि पूर्वोक्त प्रतिज्ञा के अनुरूप पहले हमें मानसार और तन्त्रसमुच्चय के अनुसार इस व्यवस्था के सूत्रों का उद्धरण करना है ।

मानसारीय व्यवस्था—

आय	शेद है	ल०×८ १२	का
व्यय	„	चौ०×६ १०	„
रिक्षा	„	ल०×८ २७	„

योनि	शेष है	$\frac{\text{ची०} \times ३}{८}$	का
वार	"	$\frac{\text{ऊ०} \times ३}{७}$	"
तिथि	"	$\frac{\text{ऊ०} \times ३}{३०}$	"
अंश	"	$\frac{\text{ऊ०} \times ४}{६}$	"

तन्त्रसमुच्चयीय व्यवस्था—

योनि	शेष है	$\frac{\text{पे०} \times ३}{८}$	का
व्यय	"	$\frac{\text{पे०} \times ३}{१४}$	"
अथवा	"	$\frac{\text{पे०} \times ३}{१०}$	"
आय	"	$\frac{\text{पे०} \times ८}{१०}$	"
गिक्षा	"	$\frac{\text{पे०} \times ८}{२७}$	"
तिथि	"	$\frac{\text{पे०} \times ८}{३०}$	"
वार	"	$\frac{\text{पे०} \times ८}{७}$	"
वायम	"	$\frac{\text{पे०} \times ८}{२७}$	"

टि०—ल० से लम्बाई, ची० से चौड़ाई तथा ऊ० से न केवल ऊँचाई वरन् परिधि तथा मोटाई भी निर्देश्य है। पे० से पेंगिमिटर समझना है।

इन सूत्रों में विशेष ज्ञातव्य यह है कि हर एक अंक समूह का निर्देशक है। योनि का अंक = ध्वज, घूम, सिंह, कुक्कुर, वृष, खर, गज तथा वायम का प्रतिनिधि है। आय का अंक अर्थात् १२ सिद्धि आदि का प्रतिनिधित्व करता है और व्यय का अंक ईश्वर आदि १४ गणों का निर्धारक है। ऋक्ष २७ नक्षत्रों का बोधक है और तिथि से

३० तिथियाँ (कृष्णपक्ष और शुक्लपक्ष की) वेद्य है। वार—गवि, चन्द्र आदि ७ दिनों का बोधक है।

यह आयादि-षड्वर्ग एक प्रकार का वास्तु-सिद्धान्त है, जिसके अन्तर्गत में भवन के दिक्नाम्बन्ध के सम्यक् ज्ञान का मर्म अन्तर्हित है, अर्थात् भवनगत प्रत्येक निवेश सम्यक् मान एवं द्रव्य से स्थापना योग्य होना चाहिए। पुनः शिव-भावना तथा देव-भावना एवं नक्षत्र-मण्डल का अधिराज्य—ये सभी किसी भी भारतीय चेतना के अधिनायक हैं, अतः इनका परिपालन आवश्यक है। नक्षत्र, तिथि, वार आदि की शुभाशुभ व्यवस्था का ज्ञान भी बाध्यनीय है।

स्थापत्य-शास्त्र के इन विभिन्न मौलिक सिद्धान्तों की समीक्षा में स्पष्ट है कि भवनों की, विशेष कर शाल-भवनों की निवेश-प्रक्रिया में ये सभी सिद्धान्त अपनाये जाते थे। यहाँ पर शाल-भवनों के विभिन्न अंगों की ऊँचाई, लम्बाई, चौड़ाई आदि के सम्बन्ध में थोड़ा-सा निर्देश करना है। स्थापत्य-शास्त्र में यह मान-योजना वर्णानुसार घटती-बढ़ती है। राजाओं के भवनों, ब्राह्मणादि विशिष्ट वर्णों तथा मन्त्री, मेनापति आदि उच्च अधिकारियों के भवनों में जो योजना विहित है वह निम्न वर्णों के भवनों में नहीं प्रयोज्य होती है। भागनीय स्थापत्य का सर्वप्रशस्त आकार चतुरस्राकार है। ऊँच वर्णों के भवनों का चतुरस्राकार ही विहित है। इस आकार के अनुरूप जो लम्बाई, चौड़ाई, ऊँचाई बतलायी गयी है वह क्रमशः अनुगत होती है। यहाँ भवन-निवेश के सम्बन्ध में एक-दो तथ्यों का और निर्देश करने के उपरान्त भवन-निवेश के नियमों और उपनियमों पर आयेगे।

भवन-निवेश को हम दो दृष्टियों से देख सकते हैं—एक बाहरी और दूसरी भीतरी। मानादि योजना, छन्द-व्यवस्था, आयादि-षड्वर्ग, भवनांगों की रूपरेखा तथा उनके प्रकार—ये सभी भवन के बाहरी निवेश के घटक हैं। परन्तु भीतरी निवेश भी बड़ी सावधानी से करना चाहिए। इसी को आधुनिक स्थापत्य में ग्रूपिंग के नाम से पुकारा जाता है। 'ग्रूपिंग' का तात्पर्य यह है कि 'हाउस' होम बन जाय, अर्थात् भवन आकार में ही भवन न हो वह व्यवहार में अपना घर हो जाय। बरामदा, बैठक, शयनकक्ष, पाकशाला, भोजन-शाला, भाण्डागार, पूजागृह, स्नान-गृह, सोपान, विधामशाला, अनिश्चिन्ताशाला, शिशु-शाला, पुरीपालय कहीं-कहाँ पर निवेश्य है और किस तरह से निवेश्य है, जिससे भवनवासी को पूर्ण सुख-सुविधा और आराम ही न मिले वरन् स्वतन्त्रता एवं एकान्त का भी अनुभव हो।

भवन के भीतरी निवेश के सम्बन्ध में दूसरा महत्त्वपूर्ण विचार द्वार-विन्यास है। कमरों में दरवाजा कहाँ होना चाहिए—इस विषय पर 'भवनांग' में हम विचार करेंगे।

भीतरी निवेश के अन्य विचारों में आजकल की भाषा में प्रास्पेक्ट, हमीनेस, फर्नीचर-व्यवस्था, सफाई, अवकाश, संचार आदि भी बड़े ही महत्वपूर्ण विषय हैं जिनका पालन भवन-निर्माता को अवश्य करना चाहिए। उदाहरण के लिए घर में भोजनालय यदि पाकशाला के समीप नहीं है तो पाकशील महिला तथा पाक-भोक्ता मनुज दोनों के लिए अत्यन्त कष्टकारक है। इसी प्रकार भवनगत कमरों के विन्यास में यह पहलू ही विचार करना आवश्यक है कि उनकी योजना फर्नीचर-व्यवस्था के अनुगत होगी कि नहीं। भवन-निवेश के इस प्रकरण में हमें आदर्श भवनों के कुछ निदर्शनो पर विचार करना बांछित था परन्तु आगे (दे० 'आधुनिक भवन-निवेश में प्राचीनों की देन') हम इस पर कुछ संकेत करेंगे। अब प्रतिज्ञात भवन-नियमों पर थोड़ा-सा दृष्टिपात करना है।

भवन-नियम (बिल्डिंग वाइलाज)

यहाँ पर भवन-नियमों के सम्बन्ध में यह बतलाना है कि भारतीय स्थापत्य-शास्त्र में ये नियम कहीं एक स्थान पर नहीं लिखे गये हैं। लेखक ने इतम्स्त विस्तरे हुए कतिपय निर्देशों एवं आदेशों को एकत्रित कर आधुनिकों के मनोरजनार्थ 'बिल्डिंग वाइलाज' का एक संग्रह बना रखा है, उसी में कुछ अंश यहाँ पर उद्धृत किये जाते हैं। भवन के नियमों में भवनगत संस्थानों के न्यास के साथ-साथ भवन-निवेश में निर्माण प्राग्भ्य आदि के शुभ अवसरों का दिग्दर्शन मात्र ही यहाँ अभीष्ट है। साथ ही यह भी ज्ञातव्य है कि आधुनिक स्थापत्य में बिल्डिंग वाइलाज का मूल्यांकन एक मात्र राजनीतिक अथवा सामाजिक व्यवस्था के रूप में किया गया है। प्राचीनों ने इन नियमों को धर्म की प्रभुता में ले जाकर इनको धर्मविशेष के रूप में वर्णित किया है। आजकल हम वाइलाज का उल्लंघन बड़ी होशियारी से कर लेते हैं। प्राचीनों की पद्धति में धर्म के कारण यह असम्भव था।

काल—वैशाख, ध्रावण, मार्गशीर्ष, पीप तथा फाल्गुन मासों में ही भवन-निर्माण आरम्भ करना चाहिए। इसी प्रकार पक्ष की द्वितीया, पंचमी, मत्तमी, नवमी, एकादशी, त्रयोदशी तिथियाँ निर्माण-प्रारम्भ के लिए विशेष प्रशस्त हैं। इस सम्बन्ध में भवन-निर्माता को ज्योतिषी के द्वारा आय, व्यय, अश, तारा, नक्षत्र आदि का विचार करवा लेना चाहिए जिससे प्रशस्त मुहूर्त में भवन-कार्य प्राग्भ्य हो सके।

पद—समरागण० में निवास-भवनों के लिए ४१ पदों का विधान किया गया है जो पेशों के अनुसार हैं। ऐसा विधान अन्य किसी भी गिल्डग्रन्थ में अप्राप्त है। बात यह है कि समरागणसूत्रधार वास्तु-शास्त्र ग्रन्थ ही एकमात्र वास्तव में जन-स्थापत्य

(पापुलर अथवा सेक्यूलर या सिविल आर्किटेक्चर) का प्रथम सुव्यवस्थित मस्यूपक है। निम्न तानिका द्रष्टव्य है—

१-चतुरस्र	राजा	१५-क्षुरोपम	गणाचार्य	२६-पशुप्रतिम	कंदी
२-शय्याकार	पुरोहित	१६-शक्तिमुख	व्रजाध्यक्ष	३०-विभ्रावी	कलवार
३-दीर्घ	कुमार	१७-कर्मपृष्ठ	माली	३१-श्वभ्राभ	मजदूर
४-वृत्तायत	सेनापति	१८-सदश	दर्जी	३२-युगल	नापित
५-शम्बूकाकार	बाहकगण	१९-व्यज्जोपम	वाजिपोषक	३३- ?	कोषरक्षक
६-मम	अन्त पुर	२०-शराबाभ	तक्षण	३४-त्रिकुष्ट	} वल्लिजीवी
७-शकटाकार	वैश्य	२१-स्वस्तिक	बदि-मागध	३५-पंचकुष्ट	
८-भगसस्थान	वैश्या	२२-पणबाभ	{ वेणु तूर्य के बादक	३६-परिच्छिन्न	मानोपजीवी
९-दर्पणाभ	मुनार	२३-मृदगाभ		३७-स्वस्तिक	चैत्य
१०-वज्रतम	नगरगोष्ठिक	२४-बिजकंर	रथी	३८-श्रीवृक्षप्रतिम	
११-शम्भूमस्थान	पुत्राभिलाषी	२५-कबन्धप्रतिम	नीच, चाडाल	३९-वर्धमान वृक्ष	यज्ञवाट
१२-स्त्रिद्वकणं	महामात्र	२६-यवप्रतिम	घान्यजीवी	४०-सेडोपद	गणिकाएँ
१३-विकर्ण	बहेलिया	२७-उत्सग	श्रमण	४१-नरपद	चौर
१४-शंखाभ	काने	२८-गजवतक	हृत्स्पारोही		

वर्णानुरूप पद-व्यवस्था भी स्थापत्य-शास्त्र में विहित है, परन्तु उसका विवरण यहाँ पर व्यर्थ है। इसी प्रकार वर्णानुरूप भवन-द्वारों और वास्तु-द्वारों की निवेश-व्यवस्था पर प्रचुर प्रवचन है। यह भी ज्ञातव्य है कि ये भवन-नियम विशेष कर आधुनिकों की दृष्टि में धार्मिक अथवा पौराणिक प्रतीत होते हैं, परन्तु निम्नलिखित कुछ नियम गठनीय हैं जिनमें लौकिक व्यवस्था पर भी प्रकाश पड़ता है—

भूमिका-न्यास—शूद्रों के लिए साढ़े तीन मजिल का भवन ही विहित है, उसमें अधिक भूमि का न्यास निषिद्ध है। इसी प्रकार वैश्यों के घरों में साढ़े पाँच, क्षत्रियों के लिए साढ़े छ, ब्राह्मणों के लिए साढ़े सात भूमिकाओं से अधिक निर्माण निषिद्ध है। राजाओं तथा महाराजाओं के भी भवन साढ़े आठ भूमिकाओं से अधिक नहीं बनाने चाहिए। देव-भवनों में यथेच्छ भूमिका-संख्या हो सकती है।

द्वार-निवेश—गृह-मध्य के बीच द्वार-निवेश अनुचित है। आमने-सामने के दोनों दरवाजे एकाकार में नहीं बनाने चाहिए। ऊपर के तल के दरवाजों के नीचे नीचे के तल के दरवाजे होने चाहिए।

भवन-निवेश—निवास-भवन में शालाओं के साथ-साथ अलन्दों का होना आवश्यक है।

रचना-विच्छित्तियाँ तथा चित्रण—मिहकणं तथा कपोत आदि रचनाएँ निवामभवन में नहीं होनी चाहिए। इसी प्रकार भवनो में कान से चित्र चित्रणीय है और कीन से अवित्रणीय, इसका भी पूर्ण विधान है (दे० आगे का अध्याय—‘भवन-भूषा’)

भवन-वेध—भवन के निवेश में मार्गवेध, शृंगाटकवेध अथवा दूसरे भवन से वेध, द्वारवेध, वृक्षवेध से बचना चाहिए (विशेष विवरण आगे के अध्याय—‘भवन-दोष’ में देखिए)।

बीथी-निवेश—भवन के दोनों ओर बीथियाँ वर्जित है—एक ही ओर विहित है।

भवन-रचना

भवन-निर्माण निवेश तथा रचना (प्लानिंग एंड कन्स्ट्रक्शन) दोनों ही हैं। पहले का सम्बन्ध विशेष कर शास्त्र से है, दूसरे का कला से। अतः इस स्तम्भ में दो विषयों की विशेष समीक्षा होगी—भवन-द्रव्य तथा भवन की चुनाई। अभी यहाँ पर जन-भवनो के द्रव्यों का विशेष वर्णन करना है, अतः यह ज्ञातव्य है कि प्राचीनो के भवन-निर्माण का प्रमुख द्रव्य काष्ठ था। मृत्तिका, शिला आदि की यहाँ पर विशेष व्याख्या वाञ्छित नहीं है। शाल-भवनो के निर्माण में यद्यपि मृत्तिका का भी कम प्रयोग नहीं था तथापि उसकी शास्त्रीय व्याख्या भवन-निर्माण के प्रसंग में विशेष वाञ्छित नहीं। वह तो सर्व-मुलभ द्रव्य था। हाँ, मृन्मयी मूर्तियों के निर्माण में आवश्यक मृत्तिका की परीक्षा और चयन बड़े ही वैज्ञानिक ढंग से वास्तु-शास्त्र में प्रतिपादित है। वह भी अप्रामाणिक होने से यहाँ उल्लेख्य नहीं है। अस्तु, द्रव्य के प्रकरण में हम यहाँ पर केवल एक ही द्रव्य—काष्ठ का समीक्षण करेंगे, जिससे प्राचीनो की द्रव्य-परीक्षा का पूर्ण आभास प्राप्त हो सकेगा। प्रतिमा-स्थापत्य एवं प्रामाद-स्थापत्य में ऐसे द्रव्यों की समीक्षा करने का अवसर मिलेगा ही।

द्रव्य—काष्ठ—सभी शिल्प-शास्त्रों में भवनोचित काष्ठ के मग्रहणार्थ ‘वन-प्रवेश’ या ‘काष्ठ-आहरण’ के नाम से प्रवचन प्राप्त होते हैं। समरागण के वन-प्रवेश नामक अध्याय में वन से किम प्रकार, किस तिथि में, किन-किन वृक्षों में काष्ठ आहरण करना चाहिए—यह बड़े ही वैज्ञानिक ढंग से विवेचित किया गया है। प्रायः ऐसी ही व्यवस्था विश्वकर्म-प्रकाश, मत्स्यपुराण, बृहत्संहिता आदि में भी प्रतिपादित है। यहाँ पर वन से भवनोचित काष्ठ लाने के लिए सर्वप्रथम विचारणीय विषय वन-प्रस्थान-मुहूर्त है अर्थात् शुभ नक्षत्र, तिथि, वार में ही वन-प्रवेश विहित है। वन में प्रवेश करने के बाद वृक्षों के लिए बलिदान—भोज्य एवं पान देना आवश्यक है और छेत्ता (काटने वाले) को उपवास रखना आवश्यक है। पुनः उसे काष्ठ की परीक्षा करनी चाहिए कि वह काटने योग्य है या नहीं। बाल यानी नये और वृद्ध यानी पुराने वृक्षों का काष्ठ त्याज्य है। बाल-वृद्ध-परीक्षा

में वृक्षों का वर्ण, स्वाद, बत्कन सहायक होते हैं। प्रायः शाल-वृक्षों का काष्ठ भवनोचित प्रशस्त माना जाता है अतः समरागण में शाल-वृक्ष की अवस्था ३०० वर्षों की बतायी गयी है और जब तक वह ६६ वर्ष की अवस्था नहीं प्राप्त कर लेता तब तक भवनोचित काष्ठ के लिए उसे काटना समीचीन नहीं।

निम्नलिखित वृक्षों को त्याज्य बताया गया है—

१-अमशानस्थ	१०-अप्रशस्तभूमिगत	१६-भ्रमर-सर्पादि का आश्रय
२-ग्राममार्गस्थ	११-गतं मे स्थित	२०-पक्षिदूषित
३-तडागतद्वर्ती	१२-वक्र	२१-मकड़ी के जाल से ढका
४-चैत्य या समाधि पर स्थित	१३-रूक्ष	२२-जन्तुभक्षित
५-आश्रमस्थित	१४-जला हुआ	२३-गजक्षत
६-क्षेत्रस्थित	१५-भग्न-शाख	२४-मार्गचिह्न
७-उपवन सीमान्तगत	१६-एक-द्विशाख	२५-रोगपीडित
८-विषमस्थलवर्ती	१७-अन्यार्घिप्यत	२६-अतिबृहत्स्कन्ध
९-निम्न भूमिस्थित	१८-विद्युतक्षत	२७-अकालपुष्पफल वाला आदि

इसी प्रकार वे पेड़ जो काटेदार, स्वादुफलप्रद अथवा क्षीरद्रुम और गन्धद्रुम हैं वे भी भवन-काष्ठ के लिए त्याज्य हैं। कणिकार, घव, प्लक्ष, कपित्थ, विषमच्छद, शिरीष, उदुम्बर, अष्वत्थ, शैलु, न्यग्रोध, चम्पक, निम्ब, आम्र, कोविदार, व्याधिघात आदि वृक्ष भी गृहकाष्ठ के लिए अप्रशस्त हैं।

वृक्ष-परीक्षा का अभिप्राय यह था कि ऐसे वृक्षों से लकड़ी लानी चाहिए जो दृढ़ हो और बहुत दिनों तक भवन के भार सहने में समर्थ हो। शाल-भवनों के खम्भे, छत्ते, धरनें, दरवाजे आदि लकड़ी से ही बनते थे। अतः मजबूत काष्ठ का ही विनियोग वाञ्छित था। इसके लिए खदिर, बीजक, शाल, मधूक, शाक, शिशपा, सर्ज, अर्जुन, अजान, अशोक, कदर, रोहिणी, विकक्त, देवदारु, धीपर्णी आदि वृक्ष उपयोगी बनलाये गये हैं। यदि वृक्ष के छेदन में रुधिर निकले, अथवा वृक्ष में कम्पन और शब्द प्रतीत हो, मधु, क्षीर आदि बहने लगे तो ऐसा वृक्ष नहीं काटना चाहिए। इसके विपरीत वह वृक्ष जिससे श्याम-स्नेहान्वित रस टपकने लगे, मूलों के कटने के बाद काफी दूर पर गिरे, क्जन करे अथवा वायु निकाले और उमका पतन पूर्व की ओर अथवा उत्तर की ओर हो तो वह बड़ा ही प्रशस्त वृक्ष है। इसी प्रकार के और बहुत से दर्शन-अदर्शन के द्वारा वृक्ष की शुभाशुभ परीक्षा की जाती थी।

चुनाई (चयनविधि)—समरागण० के ४१वें अध्याय (चयनविधि) में चुनाई की कला का बड़ा ही वैज्ञानिक एवं पारिभाषिक वर्णन देखने को मिलता है। इस ग्रन्थ को छोड़कर अन्य शिल्प-ग्रन्थों में चुनाई की प्रक्रिया का वैज्ञानिक उद्घाटन अप्राप्त है। अतः समरागण की यह देन बड़ी महत्वपूर्ण है।

चय को डॉ० आचार्य ने 'प्लिथ' कहा है जो वास्तव में अशुद्ध है। चय का यहाँ तात्पर्य चुनाई (मँसनरी) से है। हिन्दी में चुनाई को कही-कही चेजा कहा जाता है, जिसका अर्थ 'ब्रिकलेडिंग' अथवा रट्टा है। ग्रन्थ में चुनाई की प्रक्रिया के उपपादन के प्रथम चुनाई के निम्नलिखित २० गुणों का वर्णन है, जिनको देखकर पाठक को यह निष्कर्ष निकालने में देर न लगेगी कि चुनाई की इस प्रकार की सफाई प्राचीनों ने तो कही लिखी नहीं है, अर्वाचीन स्थापत्य-शास्त्र में भी चुनाई के इतने गुण कही भी सम्भवतः उपलब्ध न हो सकेंगे।

चयन के गुण

१-मुविभक्त	११-अकूब्ज
२-सम	१२-अपीडित
३-चार	१३-समानखण्ड
४-चतुरस्र	१४-ऋज्वत्
५-असभ्रान्त	१५-अन्तरग
६-असंदिग्ध	१६-सुपाश्व
७-अविनाश्य	१७-सधिसुश्लिष्ट
८-अन्यबहिन	१८-सुप्रतिष्ठित
९-अनुत्तम	१९-सुसधि
१०-अनुद्वत्	२०-अजिह्व

चयन-दोष

इन बीस गुणों का अभाव ही बीस दोषों की सृष्टि करता है—“एतेषा वैपरीत्येन दोषा-णामपि विंशति” (म० सू० ४१ ४)। चुनाई में किसी प्रकार की असावधानी नहीं बर्दाश्त की जा सकती। मान के अनुसार हस्त-कौशल की पराकाष्ठा चुनाई है। अतः चुनाई के दोष से बचने के लिए प्राचीनों ने भयावह दण्ड-विधान बना रखा है। उदाहरण के लिए दक्षिणी भित्ति यदि अपनी दिशा से बहिर्मुख हो जाती है तो गृहस्वामी के लिए यह अनर्थकारक है। व्याधि-भय निश्चित है। इसी प्रकार पश्चिमी भित्ति के बहिर्मुख हो जाने से धनहानि तथा दस्यु-भय निश्चित समझना चाहिए। इसी प्रकार अन्य दिशाओं की दीवारों का भी निर्देश है, उनके कर्णों को भी अपनी दिशा से बहिर्मुख नहीं होना चाहिए।

इससे यह ज्ञात होता है कि चुनाई में 'डिस्पोजर्शन' ही नहीं अप्रशस्त है वरन् यदि चुनाई द्वारा भवनगत निर्माणों में कोई गलती हो जाती है तो वे भवन सदैव के लिए अभागलिक बन जाते हैं। इसका विस्तृत विवरण हमारे 'वास्तु-शास्त्र' प्रथम ग्रन्थ में मिलता है। अभी तक हम चुनाई के सामान्य सिद्धान्तों पर कुछ प्रकाश डाल सके हैं। ग्रंथकार यही विराम नहीं लेता, चुनाई कैसे करनी चाहिए; इसकी पूर्ण प्रक्रिया चित्र के समान सामने लाकर उपस्थित करता है (दे० स० सू०, ४१. २१-२६)। इसी प्रकार आगे का सन्दर्भ (दे० २७-३३) भी पठनीय है।

अर्थात् "चुनाई करते समय आच्छादन अर्थात् गारा बहुत नहीं देना चाहिए और न ईंटों को एक दूसरी में बिल्कुल सटा देना चाहिए। जो ईंटें बराबर न हो उनको बसूली में छाँटकर बराबर कर लेना चाहिए। चुनाई में ऐसी सफाई होनी चाहिए कि साहुल के फेकने पर चुनाई का कोई भी भाग उसको स्पर्श न कर सके। इसके अतिरिक्त दीवार की चुनाई के प्रारम्भ, मध्य तथा अन्त में दृष्टिसूत्र से उसकी परीक्षा कर लेनी चाहिए, अर्थात् चुनाई जब एक-दो फुट उठ चुकी हो तो साहुल तथा दृष्टि इन दो सूत्रों से उसके सभी भागों पर परीक्षण कर लेना चाहिए कि कहीं वह टेढ़ी-मेढ़ी तो नहीं जा रही है। वैसे तो एक कमरे की रचना में चारों ओर की दीवारों को एक साथ उठाना चाहिए, लेकिन जब चार या पाँच फुट तक का तल उठ गया हो तो फिर चारों ओर की एक साथ चुनाई बन्द कर देनी चाहिए और पाट बाँधकर एक-एक दीवार की चुनाई करनी चाहिए, क्योंकि ऊपर की चुनाई साथ-साथ करने से बड़ी कठिनता हो जायगी। चूँकि सभी दीवारों का पारस्परिक समन्वय रखना है अतः इस ऊपरी चुनाई में दीवार के दोनों ओर रचक (दाढ़ा) छोड़ देना चाहिए।"

इस प्रवचन को पढ़कर भी आजकल के विशेषज्ञ कहे जानेवाले लोग (जिनमें बड़े-बड़े नामधारी पुरातत्त्वविद्, ऐतिहासिक, कलासमीक्षक भी सम्मिलित हैं—(दे० आन इंडिया ओरियण्टल कांग्रेस के टेक्निकल साइंस सेक्शन के सभापतियों के भाषण) अपने इन प्राचीन शिल्पशास्त्रों को मनगढ़ंत और कपोलकल्पित अथवा अव्यावहारिक समझते हैं और अपना अज्ञान इन ग्रन्थों पर थोपते हैं।

भवनांग, भवन-भूषा तथा भवन-दोष

भवन-निवेश प्रकरण में भवन के नाना अंगों पर हमने निर्देश किया है। यहाँ उनकी सविस्तर समीक्षा आवश्यक है। वैसे तो भवन के अंगों में शाला और अलिन्द ही प्रधान हैं परन्तु यहाँ पर जिन भवनांगों पर विचार आवश्यक है वे हैं द्वार तथा स्तम्भ।

द्वार

समरागणसूत्रधार में द्वार पर विस्तृत विवेचन है। द्वार-निवेश भारतीय स्थापत्य का अति महत्वपूर्ण अंग है। इस विषय पर सूत्र-ग्रन्थों में भी बड़ी सुन्दर समीक्षा है। यहाँ संक्षेप में प्रथम द्वारांगों पर विचार कर लेना चाहिए। द्वार को प्रवेशन, निर्गम आदि कई नामों से पुकारा जाता है। इसकी चौखट के ऊपर जो लकड़ी अथवा निर्मिति होती है उसको 'उदुम्बर' कहते हैं। इसी उदुम्बर अथवा लिटन के नीचे द्वार की स्थापना होती है। दोनों दीवारों का यह मध्यावकाश देहली के नाम से पुकारा जाता है। इसका दूसरा नाम कपाटाश्रय है। द्वार के अन्य घटकों अर्थात् पत्थरों को द्वारपक्ष, कपाटपुट, पक्ष, पिधान, वर्ण, द्वारमवर्ण तथा दोनों पत्थरों को मिलाकर कपाटयुगल कहते हैं। द्वार का तीसरा अंग कलिका अथवा अर्गला है जो दोनों दरवाजों को बन्द करने में सहायक होती है। इसके तीन नाम और हैं—अर्गलामूची (यदि इसका आकार बड़ा है), पश्चा (पुर-द्वारों तथा गोपुर-द्वारों की अर्गला) तथा फलीह जिसे गजवारण भी कहते हैं। इसके अतिरिक्त प्राचीन कला में फलक, जान, तोरण, सिंहकर्ण आदि विन्यास भी द्वार के अंग माने गये हैं।

द्वार-चौखट के घटकों में मान प्रमुख अंग उल्लेख्य है—पेद्यापिण्ड-चतुष्टय, उदुम्बर, द्वारभागा, रूपशाखा, स्वत्वशाखा, बाह्यमण्डला तथा भारशाखा। उदुम्बर के सम्बन्ध में हम बता ही चुके हैं। शाखाओं का अभिप्राय 'साइट फ्रेम' से है। इनके कुछ पार्श्वभाषिक नाम भी हैं—देवी, नन्दिनी, सुन्दरी, प्रियानता, भद्रा।

इस प्रकरण में मन्दिरों एवं नगरों के गोपुर-द्वारों अथवा महाद्वारों एवं पक्ष-द्वारों का वर्णन अभिप्रेत नहीं (यद्यपि द्वार, दरवाजा और फाटक दोनों ही हैं), अतः भवनोचित द्वारों की लम्बाई चौड़ाई और ऊँचाई तथा उनकी स्थिति के साथ-साथ उनकी भूषा और उनके वेद्य आदि का विचार अवशेष है।

द्वार-प्रमाण—साधारण नियम यह है कि दरवाजे की चौड़ाई से दुगुनी ऊँचाई होनी चाहिए। वास्तव में यह बड़ा ही वैज्ञानिक माप-विधान है, परन्तु यहाँ पर यह सावधानी होनी चाहिए कि चौड़ाई चार फुट या कम-से-कम साठे तीन फुट से कम न हो। आजकल के दुफुटे चौड़े एक पल्ले वाले दरवाजों का यह माप-दण्ड नहीं हो सकता। प्राचीन आचार्य बड़े दूरदर्शी थे, अतः उन्होंने विश्वकर्मप्रकाश तथा बृहत्संहिता में द्वारों की ऊँचाई चौड़ाई से तिगुनी निश्चित की है। समरांगण में द्वार की ऊँचाई आदि के सम्बन्ध में जो आदेश है वह और भी वैज्ञानिक है (दे० २८, १-७) —“द्वार का विस्तार गृह के विस्तार के अनुसार कल्पनीय है। मान लीजिए कि गृह अर्थात् कमरे का विस्तार १८ हाथ है तो दरवाजे का विस्तार १८ अंगुल होगा, और इस प्रकार जो ऊँचाई निकले उसके आधे से चौड़ाई करनी चाहिए। चूँकि द्वार ज्येष्ठ, मध्यम तथा कनिष्ठ तीन प्रभेदों में विभाजित हो सकते हैं, अतः तीनों की अलग-अलग ऊँचाई और चौड़ाई बनानी चाहिए। यह नियम इसलिए रखा गया है कि जितनी ही ऊँची इमारत होगी उतने ही ऊँचे उनके दरवाजे होंगे (दे० २४ अ० ‘द्वारपीठ भित्तिमानादिक’ भी)। निष्कर्ष यह है कि समरांगण० द्वार की ऊँचाई चौड़ाई के दुगुने से अधिक मानता है।

द्वार-स्थिति—किस दिशा का दरवाजा किस पद पर प्रतिष्ठित करना चाहिए, यह द्वार-स्थिति का विचारणीय विषय है। जहाँ कहीं दरवाजा नहीं लगाया जा सकता, परन्तु यहाँ पर यह विधान विशेष कर वर्णानुरूप विहित है। जहाँ तक पदानुरूप विधान है उस सम्बन्ध में निम्न प्रवचन पर्याप्त है —

पूर्वद्वार तु माहेन्द्रं प्रशस्तं सर्वकामदम् ।
गृहक्षतं तु विहितं दक्षिणेन शुभावहम् ।
गन्धर्वमयवा तत्र कर्तव्यं श्रेयसे सदा ॥
पश्चिमेन प्रशस्तं स्यात् पुष्पदन्तं जयावहम् ।
भल्लाटमुत्तरे द्वारं प्रशस्तं स्याद् गृहेशितुः ॥

समरांगण में चार विशिष्ट द्वार-कोटियों का भी वर्णन है—उत्तम, हीनबाहु, पूर्ण-बाहु तथा प्रत्यक्षाय। इनमें उत्तम वास्तु एव भवन के एकदिक् द्वारों को कहेंगे जो मांगलिक माने गये हैं। हीनबाहु यथानाम निर्दिष्ट है, इसमें वास्तु-प्रवेश से भवन वाम पड़ता है अतः यह निवेश त्याज्य है। वास्तु-प्रवेश से भवन जहाँ दक्षिण है उसे पूर्णबाहु नामक द्वार कहते हैं और वह पूर्ण सिद्धियों का प्रवर्तक भी है। वास्तुद्वार का विनियोग जहाँ भवन-पृष्ठाश्रित है उसे प्रत्यक्षाय कहेंगे। अतएव वामावर्त प्रवेश सिद्ध हुआ। यह भी दूसरी कोटि के समान अप्रशस्त है।

द्वार-स्थिति के सम्बन्ध में यह पहले ही निर्देश किया जा चुका है कि द्वार को मध्य में कभी भी नहीं रखना चाहिए। यह 'सेक्यूलर प्लानिंग' की विशिष्टता है—

मध्ये द्वारं न कर्तव्यं मनुजानां कबञ्चन ।

मध्ये द्वारे कृते तत्र कुलनाशः प्रजायते ॥

ऊपर के द्वारों की स्थिति नीचे के द्वारों की स्थिति के ऊपर ही होनी चाहिए ऐसा हम पहले ही लिख चुके हैं।

द्वार-गुण—द्वार के गुण द्वार की बनावट, उसके उचित उच्छ्राय आदि तथा उसमें प्रयुक्त दृढ़ एवं स्निग्ध काष्ठ के साथ-साथ उसकी आकृति आदि से सम्बन्ध रखते हैं, अतः स० सू० (३६.३५-३६) में इन सब गुणों का समाहार निम्न प्रकार से है—

वह सुस्थित, चतुरस्र, कान्त, स्वद्वययोजित, ऋजु, स्वकीय-दिग्भागशील, नल्लस्व, न-अत्युच्च, न-अल्प, न-कुब्ज, अपिडित, न-बहिर्गत, न-अध्मात, न-कृश, न-मध्यगत, न-अन्तरकुक्षिक, न-विद्रुत तथा न-सक्षिप्त होना चाहिए। ये ही उसके गुण हैं।

द्वार-दोष—द्वार-गुणों के विपरीत द्वार-दोष हैं, जैसे—कृश, विकृत, अत्युच्च, करान, मिथिल, पृथु, वक्र, विशाल, उत्तान, स्थूलाग्र, ह्रस्वकुक्षिक, स्वपदचलित, ह्रस्व, हीनकर्ण, मुखानत, पाश्वर्ग, सूत्रमार्गभ्रष्ट। स० सू० ४८. ७३-७४ में यह भी प्रवचन है कि दरवाजा बन्द करने पर यदि शब्द हो तो द्वार अप्रशस्त है। अपने आप जो दरवाजा बन्द हो जाता है वह भी अमागलिक है।

द्वार-भूषा—दरवाजों पर किसी-न-किसी चित्र के द्वारा उसकी शोभा बढ़ाना एक अत्यन्त प्राचीन परिपाटी है। प्रायः प्राचीन भवनों में, विशेष कर मन्दिरों में यह परम्परा सर्वत्र विद्यमान है। मादा दरवाजा वजित है। अतएव बृहत्संहिता, मत्स्यपुराण, सभी शिल्प-ग्रन्थों में द्वार-भूषा पर प्रचुर प्रवचन प्राप्त होते हैं। समरागण में भी यह वर्णन विद्यमान है, परन्तु यह ज्ञातव्य है कि द्वारों की भूषा का विशेष विधान देवाल्यों के द्वारों के लिए है। जो भूषा देवमन्दिरों में विहित है वह निवास-भवनो में आवश्यक नहीं। समरागणसूत्रधार के 'अप्रयोज्य-प्रयोज्य' नामक अध्याय में यही आशय विशदीकृत है। स्थापत्य में भूषा-विन्यास का विषय बड़ा आवश्यक है। केवल दरवाजे ही नहीं, भित्तियाँ, सभाएँ, गुफाएँ, देवतायतन, शय्याएँ, पजर, आसन, यान, भाण्ड, अलंकार, छत्र, पताका सभी भूषा-योग्य हैं।

निम्न चित्रण द्वारों पर (विशेष कर भवन-द्वारों पर) विशेष प्रशस्त है—

१-कुलदेवता—परन्तु उसकी आकृति एक हाथ से अधिक नहीं होनी चाहिए।

२-दो प्रतिहार अर्थात् द्वारपाल—ये अलंकृत, वेत्रदण्ड हाथों में लिये हुए हो तथा खड्ग आदि धारण किये हुए, रूपसम्पन्न, विचित्राम्बर-भूषणधारी हो ।

३-घात्री—वह बौनी और कुब्जा हो, साथ-साथ सखियों से परिवारित तथा विदूषको एवं कचुकियों से अनुगत हो ।

४-शख तथा पद्मनिधि—जो अपने मुखों से रत्नों और स्वर्णमुद्राओं को उगल रहे हो ।

५-अष्टमंगला—जो शख और मत्स्य की माला पहने हुए द्वार-मण्डल के मध्य में विराजमान उत्तम गजों से स्नान करायी जा रही हो ।

६-लक्ष्मी—पद्मासना, पद्महस्ता, स्वलकृता हो ।

७-सर्वाम्मा घेनु—जो स्वच्छ मालाओं से विभूषित हो ।

द्वार-वेध—द्वार-वेध का तात्पर्य प्रकाश एवं वायु के मार्ग में ग्कावट डालना है । अतः यह एक प्रकार से भवनो के दिवसाम्मुख्य की अत्यन्त विकसित एवं प्रौढ परम्परा पर आधारित है । सूर्यकिरणों के स्वच्छन्द उपभोग तथा वायु के संचार में जो बाधा हो सकती है वही दोष वेध के नाम से भारतीय-स्थापत्य में कहा गया है । 'वेध' पारिभाषिक शब्दा है, इसका बड़ा भागो विस्तार है । भवन के अगो से इसका सम्बन्ध नहीं बल्कि भवन के निकट नाना स्थानों के निवेशों एवं वस्तुओं से हो सकता है ।

वास्तु-शास्त्रों में एक सामान्य वेध-वर्गीकरण भी मिलता है । वह सप्तविध है—
तलवेध, कोणवेध, तालुवेध, कलापवेध, स्तम्भवेध, तुलावेध तथा द्वारवेध । यहाँ पर हमारा सम्बन्ध द्वारवेध से है, अन्य वेधों का संकेत हम आगे 'भवन-दोष' में करेंगे । द्वारवेध में द्वार-निमित्त-दोष भी होता है जो सर्वथा वर्ज्य है । द्वार चत्वर, रथ्या ध्वजा, वृक्ष, पक्ष, नाली, कूप, देवता आदि से यदि विद्ध है तो अनर्थकारी है । यहाँ पर इतना ही विशेष निर्देश अभीष्ट है कि द्वारवेध बचाना बड़ा कठिन है । अतः वेधक वस्तु से दूर हटकर द्वार का निवेश अभीष्ट है । जो वस्तु वेधक हो रही हो (अर्थात् बीच में पड़ रही हो) उससे भवन की ऊँचाई का दूना अवकाश छोड़ देने पर यह वेध शान्त हो जाता है । अतएव यह नियम प्रायः सभी शिल्पग्रन्थों ने एक मत से स्वीकार किया है कि "भवन की ऊँचाई से दुगुना अवकाश (अर्थात् द्वार से उसके वेध तक) छोड़ देने पर वेध नहीं रहता ।"

स्तम्भ

भवन का दूसरा प्रमुख अंग स्तम्भ है, परन्तु भारतीय परम्परानुसार स्तम्भों की सुषुमा मन्दिरों के रत्नभों में आवश्यक है । भारतीय-स्थापत्य में मन्दिर, गोपुर और स्तम्भ ये ही सर्वोपरि सुन्दरतम कला-कृतियाँ हैं । अशोक की लाटे एक प्रकार से स्तम्भ ही हैं । कुतुब की मीनार और ताजमहल की मीनारे भी एक प्रकार के स्तम्भ हैं । रामेश्वरम् की

प्रदक्षिणा में वर्तमान स्तम्भावली का साम्य कहाँ मिलेगा ? स्थापत्य में भवन की इसी महत्ता के कारण स्तम्भों के नाम पर शैलियों का नामकरण हुआ है। यह प्रथा भारत में ही नहीं प्राचीन यूनान तथा रोम में भी पूर्णरूप से प्रचलित थी। अतः भवन-विन्यास में स्तम्भ-रचना कितनी महत्त्वपूर्ण है यह हम जान सकते हैं। मनुष्य के शरीर में पैर कितने उपकारी हैं यह जीवन-दर्शन किसको अविदित है। अतः भवन का दर्शन स्तम्भ पर टिका हुआ है। हम यह पहले ही सबैत कर चके हैं कि प्राचीनतम भवन-निर्माण के जो निर्देश (दे० सूत्रग्रन्थ) मिलते हैं उनसे सिद्ध होता है कि स्तम्भ ही भवन का प्रथम अंग है। स्तम्भ को केन्द्रबिन्दु मानकर भवन-रचना की जाती थी।

समरागणसूत्रधार में चार प्रकार के निवास-भवनोचित भवन-स्तम्भों का वर्णन किया गया है। वे हैं पद्मक, घटपल्लवक, कुबेर तथा श्रीघर। इन चारों की पारस्परिक विशिष्टता यह है कि इनमें से प्रथम दो यद्यपि आकृति में सदृश हैं परन्तु निर्माण की मूलिक प्रेरणा में भेद रखते हैं, नामानुसार पहला पद्म की बनावट में और दूसरा घट तथा पल्लवों की बनावट में दिखाया जाता है। गुप्तकालीन स्तम्भों की घटपल्लव बिच्छ्रितियाँ (रचना) भारतीय स्थापत्य की अनुपम निधि हैं और गुप्त कला के उद्दाम प्रवाह की छोटिका भी। अन्तिम दोनों के माडेल अथवा आदर्श वास्तव में पद्मक ही हैं परन्तु उनकी आकृति पहले दोनों से भिन्न है। क्योंकि पद्मक और घटपल्लवक की आकृति अष्टाक्ष (अष्टकोण) हैं और कुबेर की षोडशाक्ष तथा श्रीघर की गोल।

स्तम्भांग—मत्स्यपुराण, बृहत्संहिता तथा किरणतन्त्र में स्तम्भ के अंगों की निम्न लिखित आठ सख्या प्रतिपादित हैं, परन्तु समरागण के परिशीलन से स्तम्भ के अंगों एवं उपांगों की सख्या लगभग २४ प्रतीत होती है। यहाँ पर निर्देशमात्र अभीष्ट है। विशेष विवरण हमारे 'वास्तु-शास्त्र' ग्रन्थ में द्रष्टव्य है।

मत्स्यपुराणादि ग्रन्थों के स्तम्भांग

१-वाहन, २-घट, ३-पद्म, ४-उत्तरोष्ठ, ५-बाहुल्य, ६-भार, ७-तुला, ८-उपतुला।

समरागणसूत्र० के स्तम्भांग

१-स्तम्भकोटि, २-प्रणालिनी, ३-प्रतिपालन, ४-स्तम्भमूल, ५-मसूरक, ६-उत्कालक, ७-कुम्भिका, ८-स्तम्भपिण्ड, ९-पत्र, १०-रमना, ११-जवा।

उपांग-

१-तलपट्ट, २-बाहुल्य, ३-हीरप्रहण, ४-प्रवेशन, ५-त्रिकण्ड, ६-लम्बित, ७-अर्धचन्द्र, ८-खल्व, ९-तुम्बिका, १०-लम्बिका, ११-कण्टक, १२-पत्रजाति, १३-पद्मपत्री, १४-मेढ, १५-तुला, १६-जयन्ती, १७-सधियाल, १८-जयन्तिका, १९-प्रतिमोक, २०-निर्यह, २१-वेदिका, २२-जाल, २३-रूप, २४-कण्ड आदि।

स्तम्भ-निर्माण में इन अंगों एवं उपांगों के साथ कला-कृतियों एवं विच्छित्तियों का विन्यास एवं चित्रण बड़ा ही परिष्कृत कर्म माना गया है। स्तम्भ की लम्बाई, चौड़ाई और ऊँचाई के अनुरूप इन अंगों का किस मानक्रिया में विभाजन होना चाहिए इन सभी प्रश्नों पर शिल्प-ग्रन्थों में विशद विवेचन है, परन्तु स्थानाभाव से यह विवरण अधिक नहीं लिखा जाता है। अतः यह भी सूचित करना आवश्यक है कि मानसार आदि ग्रन्थों में स्तम्भों की ओ नामावली निर्दिष्ट है वह इस नामावली से पृथक् है, क्योंकि ये भवन-स्तम्भ हैं और वे विमान-स्तम्भ। विमान और भवन में कितना अन्तर है यह हम पहले बता चुके हैं। मानसार में स्तम्भों के पाँच प्रकार वर्णित हैं—ब्रह्मकान्त, विष्णुकान्त, रुद्रकान्त, शिवकान्त तथा स्कन्दकान्त। पहला चतुरस्र, दूसरा अष्टास्र, तीसरा षोडशस्र अथवा गोल, चौथा पञ्चास्र तथा पाँचवा षडस्र। मानसार का यह विभाजन आकाशानुरूप है परन्तु प्रमाण तथा भूषा आदि की दृष्टि में रखकर इस ग्रन्थ में पुनः स्तम्भों का विभाजन चित्रकण, पद्मकान्त, चित्रस्तम्भ, पालिकास्तम्भ तथा कुम्भस्तम्भ—इन पाँच प्रकारों में किया गया है। अतः इन उत्तर विभाजन में स्तम्भों की सजाएँ समरागण के भवन-स्तम्भों से साम्य रखती हैं, जैसे पद्मकान्त तथा कुम्भस्तम्भ (मान०) पद्मक तथा घटपल्लवक (सं० सू०) से। मत्स्यपुराण अपने स्तम्भों को रचक, वज्र, द्विवज्र, प्रलीनक तथा बृत्त के नामों से कहता है।

अन्य भवनांग

यह पहले ही कहा गया है कि भवन के प्रधान अंग शाला तथा अलिन्द हैं। इन दोनों का परम्पर निवेश—शाला के व्यास का आधा अलिन्द होता था। इन दो प्रमुख अंगों के साथ भवन का गर्भ, उसका प्रवेश तथा प्रवेश-प्रकोष्ठ भी कम प्रधान नहीं हैं। शाला अथवा कमरे के बिना घर ही नहीं कहा जा सकता, इसी के आधार पर इन जन-भवनों का नामकरण हुआ है। अलिन्द, जिसको आजकल बरामदा कह सकते हैं, शाल-भवनों का एक अति महत्वपूर्ण अंग है। गर्भ-गृह मानव-भवन में आगन के नाम से कहा गया है। उसमें जो जलाशय हो वह ढँका रहना चाहिए। भवन का प्रवेश-द्वार प्राचीन नगर-निवेश की एक सामान्य परम्परा के अनुरूप एक प्रकार का जटिल विन्यास कहा जा सकता है, जिसमें भवन की रक्षा-व्यवस्था एक प्रकार से अनिवार्य थी। प्रवेश-द्वार देहली का अंग था और दो बड़े पल्ले (जिनको द्वारपक्ष अथवा कपाटपुट अथवा वणं या पिधान भी कहा जाता था) अर्गला अथवा कलिका के विन्यास से बन्द होते थे। पुर-द्वारों पर, जिनको प्रतोली या पौरी के नाम से पुकारा जाता था, न केवल रक्षा व्यवस्था ही बड़ी विशद रहती थी वरन् उनका निर्माण भी बड़ी कुशलता से होता था। प्राचीन भारत के स्थापत्य में भवन के प्रमुख अंग द्वार पर तोरण-विन्यास भी

बहुत ही आवश्यक समझा जाता था। तोरणों के नाना प्रकार थे, जैसे पुष्प-तोरण, रत्न-तोरण तथा हेम-तोरण, और इनकी एक रचना-विच्छिन्ति सिंह-कर्ण के नाम से पुकारी जाती थी। नागरी लिपि के 'ठ' के आकार में इसे बनाया जाता था।

आजकल की भाषा में भवन के प्रमुख अंगों—कमरा, बरामदा, अन्तःपुर आदि पर कुछ निर्देश हो चुका, अब मूषा अथवा भद्रा अथवा परिसर पर थोड़ा सकेत आवश्यक है। क्योंकि इन्हीं के न्यास से (जो एक से लगाकर बीस प्रभेदों में परिगणित किया जा चुका है—दे० चतुश्शालादि भवन) शाल-भवनो के नाना प्रकार निष्पन्न होते हैं। वैसे तो मूषा का अर्थ हमने बातायन (खिडकी) माना है परन्तु बरामदा भी यदि वह छोटा है तो वह तथा छोटा दरवाजा एक प्रकार से बड़ी खिडकी ही है। ऐसे छोटे द्वार प्राचीन भवनो की विशिष्टता थी। अतः ऐसे दरवाजों के प्रदेश को भी यदि मूषा, भद्रा और परिसर के नाम से पुकारे तो अनुचित न होगा। समरागण० का यह प्रवचन यहाँ पर स्मरणीय है—“अलिन्दशालयोर्मध्ये या स्यान्मूर्धेति सा स्मृता।” यहाँ पर ‘या’ का तात्पर्य ‘कर्णशाला’ से है। शाल-भवनो के अन्य अंगों में भित्ति एक प्रकार का सामान्य अंग है परन्तु पट्ट भी वैसा ही है जिसे आजकल ‘बीम’ कहा जा सकता है। पट्ट और स्तम्भ तथा बातायनों के साथ-साथ मण्डप एवं बीची भी प्रायः सभी भवन-निवेशों में होती है। शाल-भवनो का जो वर्णन समरागण में मिलता है उसके अनुसार भवन-निवेश के शाला आदि अनिवार्य अंगों के साथ निम्नलिखित विशिष्ट अंग भी उसकी पूर्णता के लिए आवश्यक थे—

महानस	घारागृह	क्रीडागार
द्वारकोष्ठ	उद्यान	विहारभूमि
दर्पणगृह	जलोद्यान	अमेध्य भूमि आदि

भवन-रचना के प्रधान अंगों का तो ऊपर कुछ उल्लेख हुआ, परन्तु उपांगों की एक बहुत बड़ी सूची है जिसका उल्लेख हमारे वास्तु-शास्त्र प्रथम ग्रन्थ में अवलोकनीय है। फिर भी उनमें से कुछ की समीक्षा संक्षेप में आवश्यक है। प्रत्येक भवन में सोपान का होना आवश्यक था। यह प्रायः काष्ठमय था, अतः निश्रेणी (नसेनी) के नाम से पुकारा जाता था। खिडकियों को बातायन, अवलोकन आदि के नाम से पुकारा जाता था। प्राचीन भवनो की एक विशेषता यह थी कि प्रत्येक छत में एक छिद्र होता था जिसकी सजा उलूक थी। छतों पर छज्जे होते थे जिनको बिटक के नाम से पुकारा जाता था और उनके अनुषंग निर्माण (साइड प्रोजेक्शंस) जैसे वित्तिका, निर्युह, बलीक आदि नामों से पुकारे जाते थे। प्रत्येक घर में नाली होती थी जिसको जलनिरगम अथवा उदकभ्रम

नाम से पुकारा जाता था । * अस्तु, अन्त में भवनानों के विवेचन के अवसर पर भवन की विच्छित्तियों का भी कुछ वर्णन आवश्यक था परन्तु यहाँ पर हम पुनः पाठकों को उस आधार-भौतिक तथ्य का स्मरण कराना चाहते हैं कि समरागण में भवन-वास्तु प्रासाद-वास्तु से सर्वथा पृथक् प्रतिपादित किया गया है । अतः भारतीय स्थापत्य की नाना भवन-रचना-विच्छित्तियाँ वास्तव में प्रासाद-वास्तु की शोभा हैं । इसलिए ये विच्छित्तियाँ जन-वास्तु में वर्ज्य हैं । सिंहकर्ण, कपोतालि, घटा, कर्ण, अर्धपक्ष, ध्वज, छत्र, कुमार, पक्षिराज, समरालपल्ली, पत्रावल्याँ आदि प्रामाद की यदि शोभा है तो भवन के दूषण । हाँ, मंगलपाली के निर्देश भवन-वास्तु में भी अवश्य निदिष्ट किये गये हैं ।

भवन-भूषा—भवन की भूषा का आश्रय भवन की विच्छित्तियाँ हैं, उन पर कुछ निर्देश हो चुका है । अतः इस स्तम्भ में हमें भवन-भूषा के सम्बन्ध में उस आधारभौतिक तथ्य का उद्घाटन करना है कि कौन-कौन से चित्रण जनवास्तु में विहित हैं और कौन-कौन देववास्तु में । अतः अप्रशस्त भूषा का अभाव ही भवन की भूषा है । मानवोचित भवनों की भूषा पर हम कुछ निर्देश द्वार-भूषा में कर आये हैं । वास्तव में द्वार-भूषा ही भवन की भूषा है परन्तु भारतीय स्थापत्य में जो अगणित निदर्शन प्राप्त होते हैं उनमें ऐसे चित्रण प्राप्त होते हैं जिनकी मीमांसा एक ग्रन्थ का विषय है । खजुराहो, भुवनेश्वर, कोणार्क, मदुरा आदि प्रसिद्ध मन्दिर-पीठों पर जो चित्रण देखने को मिले हैं उनमें बहुसंख्यक बड़े ही अश्लील चित्रण हैं । उनका क्या भय था और उनका क्या रहस्य था—इस विषय का उद्घाटन यहाँ पर अभिप्रेत नहीं है । आगे प्रामाद-स्थापत्य में इसकी समीक्षा करने का कुछ प्रयत्न होगा । यहाँ पर यथासंकेत कौन-सी योग्यायोग्य व्यवस्था भवन-वास्तु में समरागण ने (दे० अ० ३४) प्रस्तुत की है उसकी संक्षेप में अवतारणा करनी है । तदनु रूप समरागण में राजाओं, सेनापतियों

* प्राचीन भारत के मकानों की छतें प्रायः छायी जाती थीं जो यहाँ के जल, वायु एवं अनपद के सर्वथा अनुरूप थीं । इन्हें छाद्य विन्यास के नाम से पुकारा जाता था । समरागण की देन में छाद्य विन्यास के चार प्रमुख भेद थे—भूत, तिलक, मण्डल तथा कुमुद । इनका पारस्परिक भेद इनकी अपनी-अपनी ऊँचाई थी । भूत कम ऊँचा तथा कुमुद सर्वोच्च । छाद्य के अतिरिक्त भवन का दूसरा अति महत्वपूर्ण अंग तल था । तल का निर्धारण अथवा उसका उद्घाटन एक पारिभाषिक विषय था जो विस्तार के आनुषंगिक होता था—विस्तार हस्त में चार हस्त जोड़ने से भवन का तल उद्घाटित होता था ।

तथा ब्राह्मणादि वर्णों के भवनो में तथा सभाओं में, देवकुलो में अथवा शय्याओं, आसनों, भाजनों, आभरणों, छत्रों, ध्वजाओं तथा पताकाओं में कौन से चित्र योज्य हैं, कौन से अयोज्य—सभी पर विवेचन किया गया है। यहाँ पर हमें यह देखना है कि मानव-वास्तु में कौन से चित्रण अप्रयोज्य है और कौन से प्रयोज्य। मानव-वास्तु में दैत्य, ग्रह, तारा, यक्ष, गन्धर्व, राक्षस, पिशाच, पितर, प्रेत, सिद्ध, विद्याधर, नाग, चारण, भूतसघ, प्रतिहार, प्रतीहार्या, आयुध, अप्सराएँ, दीक्षित, व्रती, पाखण्डी, नास्तिक, भूखे, रोगी, कँदी, घायल, पागल, नपुंसक, नगे, बहरे, दोलाएँ, गजबन्धन, देवासुरसंग्राम, राजाओं के युद्ध, प्राणियुद्ध, मृगया रौद्र, अद्भुत, करुण, भयानक, बीभत्स आदि रस, कँटीले वृक्ष एवं गृध्र, उलूक, कपोत, श्येन, वायस आदि पक्षी, हाथी, घोड़े, भैंस, ऊँट, बिल्ली, गदहा, वानर, सिंह, व्याघ्र, तरक्षु, बराह, जम्बुक आदि पशु—ये सभी प्रयोग के योग्य नहीं हैं। जो प्रयोग के योग्य हैं उनमें बहुतों की योजना पर हम दृष्ट-भूषा में वर्णन कर आये हैं। यहाँ पर उनके अतिरिक्त भूषाओं पर थोड़ा-सा निर्देश किया जाता है।

गृह-वास्तु में फलवृक्ष, पुष्पवृक्ष, पत्रावलियों, लताओं का बाह्य एवं आन्तरिक भित्तियों में चित्रण प्रशस्त माना जाता है। इसी प्रकार हम, कारण्ड, चक्रवाक आदि पक्षी विमनीपत्रों पर विहार करते हुए प्रदर्शनीय हैं। चित्र-विविध आभरण एवं अवलंब पहनने हुए रतिक्रीडापरा नारियाँ छोटे-छोटे खेलने हुए कुमारी के साथ प्रदर्शनीय हैं। ऐसे वृक्ष जिनकी शाखाएँ खूब बड़ी-बड़ी हैं, इनमें नवीन पत्तों की कमी नहीं है तथा जो छाया, पुष्प एवं फल के देने वाले हैं तथा चम्पक, अशोक, पुष्पाग, आम्र, तिलक, आदि वृक्षों से भी जो उद्यान की भूमियाँ शोभित हैं और जिनमें कोकिलाएँ कूक रही हैं तथा भ्रमर मधुर गुंजार कर रहे हैं उनकी योजना गृह-वास्तु में निश्चित है। अपने-अपने चिह्नों से चिह्नित ऋतुओं तथा अपने-अपने उपकरणों में सुशोभित दीर्घिकाएँ, पानभूमियाँ, प्रेक्षा-संगीतभूमियाँ भी बड़ी ही प्रशस्त मानी गयी हैं तथा उनका चित्रण भी योज्य के अन्तर्गत है। इसी प्रकार पजरस्थ चकोर, शुक, मारिका तथा मयूर आदि पक्षी भी शोभन-योजना के अन्तर्गत हैं।

भवन-दोष

भवन-दोष के तीन प्रधान विषयों पर हम पिछले प्रकरणों में दृष्टि-पात कर चुके हैं। वे हैं वेध, ऋतिपूर्ण रचना (डिफेक्टिव मैमनरी) तथा गृह-वास्तु में अप्रयोज्य। जहाँ तक वेध का प्रश्न है वह द्वार में ही सीमित नहीं है। वेध भारतीय स्थापत्य में वह महा असुर है जिसकी बाँहे बड़ी लम्बी हैं अतः किसी भी भवनाग को वह कवलित कर सकता है। इसलिए उससे दूर रहने की प्रबल प्रेरणा

भारतीय शिल्प-ग्रन्थों में सर्वत्र समान रूप से पायी जाती है। अतः इसके सम्बन्ध में विशेष निर्देश प्रायः सभी भवनांगों के निवेश में फँसे हुए हैं। उदाहरण के लिए दो-चार वेधों का यहाँ सकीर्तन पर्याप्त होगा। पीछे हम सप्तविध वेध की ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित कर आये हैं। घर की भूमि कही सम कही विषम, द्वार के सामने कुम्भी, कुर्ण या दूसरे घर का रास्ता है यह तो यह 'तलवेध' है। घर के कोने यदि बगबर नहीं है तो 'कोणवेध' समझिए। एक ही खण्ड में पीछे नीचे ऊँचे हो तो उसको 'तालुवेध' जानिए। द्वार के ऊपर की पट्टी पर मध्य भाग में पीछा आये तो 'शिरवेध' बनता है। घर के मध्य भाग में एक खम्भा हो अथवा अग्नि या जल का स्थान हो तो इसे हृदय-जल्य अथवा स्तम्भवेध के नाम से पुकारा गया है। घर के नीचे या ऊपर के खण्ड में पीछे न्यूनधिक हो तो 'तुलावेध' होता है। इन सब वेधों के अपने-अपने कुफल भी हैं जिनका विस्तार अनावश्यक है।

वेध के अनन्तर भग का नम्बर आता है। इस पर समरागण० में चार अध्यायों की अवतारणा हुई है (दे० अ० ४२, ४३, ४६ तथा ४७)। सम्भवतः ऐसा भग-दोष वर्णन अन्यत्र अप्राप्य है। 'भग' का सम्बन्ध गृह-रचना के नाना अंगों एवं उपांगों से है। प्राचीन स्थापत्य परम्परा में भग-दोष-जन्य व्याधियों एवं कुपरिणामों का बड़ा ही विशद वर्णन है। सभी भगों की यहाँ पर अवतारणा व्यर्थ है, एक-दो उदाहरण पर्याप्त हैं। तौरण-भग विशेष रूप से यहाँ पर वर्णनीय है। ग्रन्थ यहाँ तक कहता है कि तौरण-भग राट्ट-भग का निर्देश करता है। इसी प्रकार अन्य भगों की गाथा है। द्वार-भग पर तो एक अध्याय (दे० ४३वाँ) ही पूरा का पूरा लिखा गया है।

समरागण के भवन-दोषों में कपोत-प्रवेश बड़ा ही विचित्र दोष है। भवन में कदाचित् यदि इसका प्रवेश हो जाय तो बड़ा ही अमांगलिक माना गया है। कपोत की ग्रन्थ ने कालमूर्ति, पापमूलकरण्डक, बिहगापसद, कृष्णबारी बिहगम माना है और इसकी चार जातियाँ मानी हैं—श्वेत, विचित्रकण्ठ, विचित्र तथा कृष्णक। भवन में कपोत-प्रवेश पर शान्तिक विधान ही से काम नहीं चलता वरन् भवन-स्वामी को क्रमशः अपनी सम्पत्ति का एक चौथाई, दो चौथाई, तीन चौथाई अथवा फिर पूरा का पूरा भाग ब्राह्मणों को दान कर देने का आदेश है। आजकल की सम्यता में यह आदेश कैसे गमन में आ सकता है, परन्तु ग्रन्थकार ने तो तपोधन मुनियों को इसमें साना है—यह दन्ती मुनियों की व्यवस्था बतायी गयी है।

अभी तक हम भवन के ऐसे दोषों पर विचार करते रहे जिनका आधुनिक दृष्टि में धार्मिक महत्त्व विशेष है परन्तु स्थापत्यात्मक कम। किंतु कलात्मक दोषों के सम्बन्ध में भी बहुत से विषयों पर ग्रन्थों में प्रचुर सामग्री प्राप्त होती है। कलात्मक अथवा

रचनात्मक दोषों में वे ही दोष विशेष संकीर्तित किये गये हैं जिनका सम्बन्ध पद-विन्यास अथवा दिक्साम्मुख्य के नियमों के उल्लंघन, भवनांगहीनता, अप्रशस्त चेय अथवा अनुचित द्रव्य-संयोग आदि से है। शालाओं की बड़ी सख्या पर हमने संकेत किया है। उनमें गुरु—लघु प्रस्तार के द्वारा हम अप्रशस्त न्यासों का पता लगा सकते हैं। इसी प्रकार कतिपय गृह-दोषों का संकीर्तन भवनांगों के अनुचित विन्यासों के द्वारा सदोष भवनों के नाम से किया गया है, जैसे—

१-गृह-सघट्ट—एक ही भित्ति में दो शालाओं का न्यास

२-वलित, चलित, भ्रान्त तथा विमूत्र—वलित-मुखविनिष्क्रान्त, चलित-पृष्ठनिष्क्रान्त, भ्रान्त, दिङ्मूढ, विमूत्र, कर्णहीन कहे गये हैं।

३-लादक—अन्यपृष्ठस्थितद्वार

४-विकोकिल—प्रत्यङ्गविशाल-गृह

५-मच्छत्र—बाह्योदक

६-सकल—उभयोदक

७-सपरिक्रम—सावश्याय

८-सप्रभ—मुख, पृष्ठ, पार्श्व में एक ही अलिन्द वाला

९-हीनबाहु—दे० द्वारप्रभेद

१०-प्रत्यक्षाय , ,

११-भिन्नदेह , ,

१२-छिन्नवास्तुक

१३-सक्षिप्त—यथानाम चारों ओर जिसमें चुनाई सक्षिप्त हो

१४-मृदगाकृति—अन्तसक्षिप्त, मध्यविस्तृत चेयवाला

१५-मृदुमध्य—आद्यन्त विस्तृत मध्यसक्षिप्त , ,

कही-कही पर अलिन्दों के अनुचित विनिवेश से भी भवन-दोष हो जाता है, जैसे अलिन्द में शाला नीची नहीं होनी चाहिए, अथवा यदि एक भवन में एक ही अलिन्द निवेश है तो उसे घर के सामने अथवा दक्षिण पार्श्व में करना चाहिए, अन्यथा दोष निश्चित है। इसी प्रकार अलिन्द की एक विशेष कोटि हलकालिन्द है जिसका अनुचित विनिवेश बड़ा ही अप्रशस्त माना गया है। अस्तु, इसी प्रकार के अन्य नाना भवन-दोष हैं, जैसे भित्ति-दोष, स्तम्भ-दोष, तुला-दोष, द्वार-दोष आदि आदि। भवन-दोषों में मर्मपीडन भी बड़ा ही अप्रशस्त माना गया है। मर्मपीडन का सम्बन्ध वास्तु-पदों से है, इस पर कुछ संकेत पीछे किया जा चुका है। अस्तु, अन्त में निम्नलिखित भवन-दोषों की एक अतिलघु सूची यहाँ प्रस्तुत की जाती है—

१-उच्चछाया	६-नष्टसूत्र	११-तुलातल	१६-विनष्ट
२-छिन्नगर्भ	७-अत्यविद्ध	१२-अन्योन्यद्रव्यविद्ध	१७-स्तम्भभित्तिक
३-अमित	८-शिरोगुरु	१३-कुपदप्रविभाजित	१८-भिन्नशाल
४-वमितमुख	९-अष्टातिन्दकशोभ	१४-हीनभित्तिक	१९-र्यवतकण्ठ
५-हीनमध्य	१०-विषमस्थ	१५-हीन-उत्तमाग	२०-निष्कन्द
	२१-मानवजित	२२-विकृत	

उपसंहार

भवन-स्थापत्य के जिन तीन प्रमुख निवेशों की प्रतिज्ञा की गयी थी उनमें साधारण जनोचित वाम-भवनों के निवेश पर जो स्वल्प में यहाँ चर्चा हुई, उससे यह पता लगाना कठिन नहीं कि प्राचीन भारत की स्थापत्य-परम्परा में जन-वास्तु (सिविल आर्कीटेक्चर अथवा पापुलर आर्कीटेक्चर) की भी एक विकसित पद्धति थी। अतः प्रश्न उपस्थित होता है कि प्राचीनाना में आधुनिक भवन-निवेश की समस्या को सुलझाने में हमें कुछ पथप्रदर्शन मिल सकता है या नहीं। वास्तव में भवन निवेश की जिस प्रक्रिया का हमने अभी तक चित्रण किया वह हमारी एक प्रकार से सांस्कृतिक निधि है और साथ-ही-साथ इस देश के भौगोलिक वातावरण एवं धार्मिक परम्पराओं के भी सर्वथा अनुरूप है। किसी भी जन-भवन के निवेश में वहाँ के जनपद की विशेषताओं का मूल्यांकन निवेशकर्ता स्थापति के लिए प्रथम कर्तव्य है। आजकल हम जिस शैली में अपनी भवन-समस्या हल कर रहे हैं वह हमारे देश के भूगोल के बिल्कुल विपरीत है। हमारा देश उष्ण-प्रधान, कृषि-प्रधान तथा प्रकृति-प्रधान देश है। हमारे देश का अध्यात्म अरण्य-कुटीरों से विकसित हुआ। इस देश की संस्कृति में आश्रमों की देन कितनी बड़ी थी, सरिताओं के कुल कितने महत्त्वपूर्ण थे, वृक्षों की छाया ने कितना योगदान किया—यह सब हम जानते हैं। फिर भी अनजाने-से, भूले-से, बेसुध हम मानव-जीवन की इस अनिवार्य आवश्यकता के हल करने में अपना मुख पूर्व से हटाकर पश्चिम की ओर ले जाते हैं। उष्ण-प्रधान देश में नी-नी, दम-दम फुट ऊँचे एकभूमिक भवन क्या कभी सुखदायक एवं जीवनोपयोगी साबित हो सकते हैं? कंकरीट स्लेप क्या हमारे लिए, हमारे जलवायु को देखकर, कभी भी स्वास्थ्यवर्धक बन सकता है? अतः घनाभाव से उत्पन्न यह अत्यन्त सकीर्ण एवं अनुपकारक भवन-व्यवस्था की समस्या हल करने के लिए हमें प्राचीनों से भी कुछ शिक्षा ग्रहण करनी चाहिए। भवन-स्थापत्य में प्राचीनों की छाया-व्यवस्था (जिसमें पड़-दारुक आदि दारुमयी रचना विशेष अभिप्रेत है) के अनुकरण से हम इन छोटे-छोटे भवनों को भी जनपद एवं जलवायु के अनुकूल बना सकते हैं। हाँ, जहाँ तक ऐसे भवनों की रचना का प्रश्न है जिनका सम्बन्ध वास न होकर व्यवसाय से है, जैसे राजकार्यालय,

मुद्राशालाएँ, यान-विरामस्थल आदि-आदि नाना पब्लिक प्लेसेज, उनकी छतों में भले ही हम कंकरीट स्लेप का उपयोग करें परन्तु वास-भवन (जब कि उन्हें ऊँचाई पर अर्थाभाव के कारण ले जाने में हम असमर्थ हैं) में छाव-व्यवस्था ही समीचीन है। अतः जिस प्रकार से पुरनिवेश में प्राचीनों के बड़े ही उपकारक न्यासों, जैसे शाखानगर आदि आदि, की देन पर हम लिख आये हैं, उसी प्रकार भवन-निवेश में समरागण० के ये शाल-भवन बड़े उपकारक हो सकते हैं और हमारी राष्ट्रीय भवन-समस्या को सुलझा भी सकते हैं। इनकी सविस्तर समीक्षा हमारे 'वास्तुशास्त्र' प्रथम ग्रन्थ में द्रष्टव्य है।

राज-वेश्म

विभाजन

हमने भारतीय भवन-स्थापत्य की तीन कोटियाँ निश्चित की हैं—साधारण भवन, विशिष्ट भवन तथा असाधारण भवन। साधारण भवन का तात्पर्य साधारण-जनोचित वास-भवनो से है। विशिष्ट भवनो का तात्पर्य राजा आदि विशिष्ट व्यक्तियों, वर्णियों एवं अधिकारियों के भवनो से ही नहीं है वरन् विशिष्ट कार्यों के लिए निर्मित भवनो से भी है, जैसे अश्वशालाएँ, गजशालाएँ, सभाएँ, यज्ञशालाएँ आदि। भवन की तीसरी कोटि देव-भवन है जिसकी पारिभाषिक सजा हमने प्रामाद मानी है। वह न विशिष्ट भवन है और न साधारण भवन, वह असाधारण भवन है यह हम आगे देखेंगे। यद्यपि प्रामाद शब्द परम्परा से राजाओं और देवो दोनों के भवनो के लिए प्रयोज्य माना गया है—“प्रामादां देव भूभुजाम्”—परन्तु समरागण एवं मत्स्यादि पुराणों में प्रामाद शब्द का अभिप्राय देवमन्दिर से ही है। दसी मर्म के अनुरूप समरागण-सूत्रधार ने राज-भवनो के वर्णन में राज-प्रामाद का शीर्षक न देकर ‘राजनिवेश’ एवं ‘राजगृह’ नामक राज-भवनो (पैलेसेज) के निवेश में दो अध्यायों की अवतारणा की है। राज-भवनो के निवेश में तीन प्रधान परम्पराएँ हैं—राजपीठ, निवास-भवन तथा विलास-भवन। अतएव इस ग्रन्थ में इन तीनों के अनुरूप दो अलग-अलग अध्याय लिखे गये हैं। राज-निवेश नामक पदग्रहण अध्याय में ऐसे राज-भवनो के निवेश का वर्णन किया गया है जो निवास-भवन के साथ-साथ राज-भवन भी हैं। राज-गृह नामक ३०वें अध्याय में जिन राज-भवनो का वर्णन है वे राजपीठ नहीं हैं, वे सामान्य निवास-भवन तथा विशिष्ट विलास-भवन हैं।

राजपीठीय राज-भवन—राजपीठीय राजभवन की निवेश-प्रक्रिया के सम्बन्ध में पहले कुछ सामान्य तथ्यों पर सकेत करना आवश्यक है। यह राजपीठीय राजभवन राजधानी नगर अथवा दुर्ग का एक प्रमुख ही नहीं अनिवार्य सर्वप्रधान अंग था। अतः इसका निवेश नगर की रचना के आनुवर्गिक होता था। दूसरे, राजपीठीय राजभवन की जो निवेश-प्रक्रिया शिल्प-शास्त्रो में वर्णित है वह अत्यन्त सर्वसाधारण, सर्वकालीन एवं सुदृढ़ सस्था के रूप में इस देश में प्रकल्पित हुई और उसकी परम्परा उत्तर मध्यकाल में भी, यहाँ तक कि मुगलों के राजभवनो में भी विद्यमान रही। जिस प्रकार

हमने भारतवर्ष की पुरनिवेश-पद्धति को बहुत प्राचीन काल से एक सामान्य रूप में अपरिवर्तनीय संस्था के रूप में देखा, उसी प्रकार से यह राजभवन भी एक अति प्राचीन निवेश-परम्परा है। हम देखेंगे कि वाल्मीकि-रामायण में वर्णित राज-भवनो से लेकर दिल्ली या आगरा के किलों में निविष्ट राज-भवन प्रायः एक ही परम्परा के अनुगामी हैं। इस परम्परा के अनुसार प्रत्येक राजपीठीय राज-भवनो में कक्षाओं (कोर्ट्स) का होना आवश्यक ही नहीं अनिवार्य था। आस्थान-मण्डप, अन्तःपुर आदि कक्षाओं के नाम से हम परिचित हैं। दीवानेआम और दीवानेखाम की उत्तरमध्यकालीन राजभवनो की परम्परा से भी हम परिचित हैं। अस्तु, इस किञ्चित्प्राय उपोद्घात के अनन्तर अब हमें राज-निवेश अर्थात् उस राज-भवन (रायल पैलेस) की समीक्षा करनी है जो किसी महानगर अथवा राजधानी नगर की शोभा ही नहीं बरन् अनिवार्य अंग था। समरांगण इस राज-निवेश नामक अध्याय के प्रतिज्ञा वाक्य में ही इस तथ्य की ओर संकेत करता है। अर्थात् जब पुरनिवेश के प्रमुख अंगों, जैसे मार्ग-विनिवेश तथा चतुर्दिक् प्राकारादि विन्याम एवं विभिन्न पदों पर भीतरी और बाहरी दोनों देव-वर्गों अर्थात् देवतायतनों की प्रतिष्ठा का निवेश सम्पन्न हो गया तो फिर उस नगर के केन्द्र में पश्चिम की ओर हटकर तथा उत्तराभिमुखीन मैत्र पद वाले चतुरस्राकार प्रदेश पर राज-निवेश प्रारम्भ करना चाहिए। यह हम पहले ही संकेत कर चुके हैं (दे० प्रथम पटल) कि कोई भी रचना अथवा मृष्टि द्विविध विन्याम है—मानसी एवं कलामयी। ब्रह्मा ने भी पहले मानसी मृष्टि की पुनः भौतिकी, आधिदैविकी आदि। इस भौतिकी मृष्टि में उन्हें एक कलाकार अर्थात् विरव-कर्मा की महायता लेनी पड़ी। तदनुरूप आज भी हम जब कभी कोई रचना—नगर-रचना या भवन-रचना प्रारम्भ करते हैं तो पहले उसकी योजना बनाने हैं। किसी भी निर्माण का मूल अंग योजना है। अतः इस अध्याय में उस समय की परिस्थितियों—राजनैतिक, सामाजिक आदि के अनुरूप राजभवन की (जो कि एक राजपीठ भा है) कीन-कीन आवश्यकताएँ हैं, उन सबको दृष्टि में रखकर इस राजपीठीय राजभवन की रूपरेखा निर्मित की गयी है। राजभवन का यह रेखाचित्र एक प्रकार का नगर-रेखाचित्र है। यहाँ पर दूसरा तथ्य यह उद्घाटनीय है कि राजभवन का मान पुर के मान का आनुषंगिक था। एक महानगर अथवा राजधानी नगर का सामान्य मान उत्तम, मध्यम और कनिष्ठ है। पुनः नगर-प्रभेद के अनुरूप मान-प्रभेद भी है। इसी सामान्य सिद्धान्त के अनुसार इस राजभवन का समरांगण में उत्तम, मध्यम तथा कनिष्ठ, त्रिविध भेद से प्रकल्पन किया गया है। अर्थात् उत्तम पुर में उत्तम राजभवन तथा मध्यम पुर में मध्यम राजभवन और कनिष्ठ पुर में कनिष्ठ राजभवन। इन तीनों की छोटाई-बड़ाई यथानिर्दिष्ट मान-योजना पर आश्रित है।

मानसार में भी राजगृह नामक एक अलग से अध्याय है और उसमें भी राज-भवन को उत्तम, मध्यम, अधम, त्रिविध रूप में विभाजित किया गया है। विभिन्न राजाओं की प्रतिष्ठा के अनुरूप, जैसे चक्रवर्ती, महाराज (अथवा अधिराज), महेन्द्र (अथवा नरेन्द्र), पार्ष्णिक, पट्टधर, मण्डलेश, पट्टभाज, प्राहारक तथा अस्त्रग्राही—राज-प्रासादों को भी नव वर्गों में वर्गीकृत किया गया है और इन नवों-वर्गों का पारस्परिक विभेद विस्तार पर आश्रित है।

राज-निवेश के सामान्य सिद्धान्तों के इस उपोद्घात में एक विशेष ज्ञातव्य यह है कि यह नगर के मध्य में प्रतिष्ठित होने पर भी अपनी निजी रक्षा-व्यवस्था में सम्पन्न होना चाहिए, अर्थात् प्रकार और परिखाओं से इसे भी गुप्त करना चाहिए और प्राकारादि-विन्यास के नाना घटकों एवं विविध रचना-विच्छिन्नियों से इसे पूर्णरूप से अलंकृत भी करना चाहिए। समरागण का यह स्पष्ट आदेश है कि राजभवन का निवेश बड़ा ही मनोरम एवं आकर्षक हो। बात यह है कि किसी भी महानगर अथवा राजधानीनगर की शोभा प्राचीन काल में और मध्यकाल में भी राजभवन ही थी। यद्यपि इस विशाल देश के दोनों भूभागों पर मध्यकाल में प्रोत्तुग एवं विशाल विमानों तथा प्रासादों के उदय ने भी नगर की शोभा सम्पन्न होती थी परन्तु पूजा-वास्तु की यह अतिरजना अपेक्षाकृत अर्वाचीन ही कही जायेगी। महाकाव्यों में राजभवनों के जो सुन्दर वर्णन मिलते हैं उनमें तो यही निष्कर्ष निकलता है कि राजभवन ही प्राचीन नगर की शोभा थी। इस प्रकार राजभवन की जो रूपरेखा निमित हुई उसमें अभी बहुत कमियाँ प्रतीत होती हैं। सर्वप्रथम हमें द्वारों की ओर मुड़ना चाहिए। पीछे (दे० पुर-निवेश) हम द्वारों के कुछ प्रकारों पर सकेत कर चुके हैं। पुर-द्वार के समान राज-भवन के भी तीन प्रकार के प्रमुख द्वार होते हैं जिनमें गोपुर-द्वारों का प्रथम स्थान है। गोपुरों की छटा आज भी हमारी मंती कलानिधि है। अतः गोपुर-द्वारों के द्वारा एक भवन-विशेष में आकर्षण तथा मनोरमता उत्पन्न करने के लिए प्राचीनों की परम आस्था प्रतीत होती है। मन्दिरों के गोपुर-द्वार मन्दिरों की महिमा है। राज-भवनों के गोपुर-द्वार भी उनकी गरिमा है। अतः राजभवन में गोपुर-द्वारों का निवेश सर्वथा अभीष्ट माना गया है। यहाँ पर एक पारिभाषिक तथ्य यह है कि भारतीय स्थापत्य में द्वार-प्रतिष्ठा पद-प्रतिष्ठा पर आश्रित है। वास्तु-द्वार तथा भवन-द्वार एक ही नहीं है। उदाहरण के लिए यदि राजभवन में वास्तु-द्वार उत्तर की ओर है तो भवन-द्वार पूर्व की ओर। गोपुर-द्वारों के अतिरिक्त दो प्रकार के और द्वार हैं—महाद्वार तथा पक्षद्वार। इन महाद्वारों की प्रतिष्ठा राजगृह के विस्तृत पद पर चारों प्रमुख दिशाओं में महेन्द्रादि नामों से महीधरादि पदों पर करनी चाहिए। पक्षद्वारों का प्रायः विदिशाओं में विधान है। यहाँ पर यह आशय

अन्त न होगा कि सम्भवत राजभवनो में दो ही प्रकार के द्वार थे—महाद्वार तथा पक्षद्वार । गोपुरों का विन्यास महाद्वारों पर ही होता था । चारों प्रधान दिशाओं में जब इम प्रकार के चार महाद्वार अपने गोपुरों की छटाओं में सुसज्जित खड़े होते थे तो वे बड़े ही आकर्षक तथा सुन्दर प्रतीत होते थे । पक्षद्वारों का एक बड़ा उपयोग था । राज-निवेश कोई छोटे-मोटे फामले पर तो होता नहीं था, अतः महाद्वारों से आने-जाने में बड़ी अगुविधा हो सकती थी, अतः बीच-बीच में छोटे-छोटे द्वारों के न्यास में यह कमी पूरी की जाती थी ।

राजनिवेश के नाना अंग

राज-निवेश की वास्तु-शास्त्रीय रूपरेखा का यहाँ पर विशेष विवेचन न कर हम यह बतलाना चाहते हैं कि राज-निवेश के कौन-कौन से अंग तथा उपांग थे जिनके द्वारा राजा का शासन कार्य तथा जीवन-यापन दोनों चलते थे । समरागण की निम्न सूची देखकर हम इस बृहत् निवेश का कुछ अनुमान लगा सकते हैं, परन्तु यहाँ पर यह स्मरण रहे कि यह राजनिवेश पद-निवेश का पूर्ण अनुसरण करता है । राजभवन के निवेश में परम्परागत पद-विन्यास (८१ पदवास्तु) का अनुवर्तन होता है । अतः ये जितने भी निवेश हैं वे किसी-न-किसी पद-देवता से सम्बन्धित हैं । चूँकि यह राजभवन एक बड़ा ही विस्तृत निवेश है अतः इसी निवेश में राजा के व्यवित्तन निवास (राजमहल) के अतिरिक्त पुरोहिता, मन्त्रियों, सेनापतियों के घरों के साथ ही मन्त्रणागृह, अश्वशाला, गजशाला, शस्त्रशाला आदि आवश्यक निवेशों और राजभवनोचित नाना उपकरणों, जैसे धारागृह, लतागृह, दारुशैल, वापी, पुष्पकीपी आदि का भी निर्माण बाधित था । प्रधान राजमहल के अतिरिक्त और भी राजमहल उसी निवेश के अंग होते थे जहाँ पर राज-कुमारियों, राजकुमार और राजमाताओं आदि के निवास का विधान था । अस्तु, इस विश्लेषण के अनन्तर अब राजनिवेश की पूरी सूची देखनी है । पहला तम्बर राजमहल का है जिसकी प्रतिष्ठा मैत्र पद पर करनी चाहिए । इस प्रकार के राजमहल की मञ्चाओं में परम्परागत कतिपय प्रशस्त नामों का ही सकीर्तन हुआ है, जैसे पृथ्वीजय, श्रीवृक्ष, सर्वतोभद्र तथा मुक्तकोण । हमारा यह अनुमान है कि यह प्रतिष्ठा निवासहेतुक नहीं, यह शासनहेतुक है और यही पर दरबार लगता था, दूतों, राजाओं के दूत यही रहते थे और अन्य राजा लोग भी आकर यही ठहरते थे और आनन्द लेते थे । राजा का अपना निवास दूसरा ही होता था, यह स० सू० १५, १८ से पूर्ण स्पष्ट है । पूरी सूची प्रस्तुत करने के पूर्व यहाँ पर यह भी बता देना आवश्यक है कि राजा का अन्तपुर यद्यपि प्राकारपरिखागुप्त पूर्ण राजभवन का ही एक अंग था तथापि उसे भी प्राकार-परिखागुप्त तथा गोपुरद्वारोद्देशित बनाना चाहिए—ऐसा निर्देश है । अस्तु, यहाँ

पर निवेशो के पदों का प्रकीर्तन न कर (पद रेखाचित्र में द्रष्टव्य है) नाम मात्र के निर्देश से भी हमारा बड़ा ज्ञानार्जन हो सकेगा ।

१-गेह	२३-अरिष्टागार	४५-क्षीरगृह
२-धर्माधिकरण	२४-अशोकवनिका	४६-पुरोहितगृह
३-कोष्ठागार	२५-स्नानगृह	४७-अभिषेकमण्डप
४-मृग-पक्षिस्थान	२६-धारागृह	४८-रत्नशाला
५-महानस	२७-लतागृह	४९-अध्ययनशाला
६-आस्थानमण्डप	२८-दारुगिरि	५०-शान्तिगृह
(मभाजनाश्रय)	२९-वापी	५१-चामरच्छत्रघाम
७-भोजनस्थान	३०-पुष्पबीची	५२-मन्त्रवेशम
८-बाद्यशाला	३१-पुष्पवेशम	५३-मन्दुरा
९-वन्दिगृह	३२-यन्त्रकर्मान्त	५४-राजपुत्रवेशम
१०-चर्मयुध	३३-गानगृह	५५-विद्याधिगमशाला
११-स्वर्णरूप्यादिकर्मान्त	३४-कोष्ठागार	५६-राजमाना का घर
१२-गुग्गुलु	३५-आयुधशाला	५७-शिविकागृह
१३-प्रेक्षागृह	३६-तीमरा कोष्ठागार	५८-शय्यागृह
१४-संगीतगृह	(भाण्डागार)	५९-आमनगृह
१५-रथशाला	३७-उलूखल	६०-कमलवन
१६-राजशाला	३८-शिलायन्त्र	६१-पितृव्य-भवन
१७-वापी	३९-व्यायामशाला	६२-मातुल-भवन
१८-अन्त पुर	४०-नाट्यशाला	६३-सामन्त-भवन
१९-क्रीडालय	४१-चित्रशाला	६४-देवकुल
२०-शौचालय	४२-औषधगार	६५-होराज्यातिविद्गृह
२१-कुमारीभवन	४३-राजशाला	६६-मेनापतिवेशम
२२-रानियों के उपस्थान	४४-गोशाला	६७-मभा

इस सूची को देखकर यह पता लगाना बड़ा कठिन है कि इनमें कौन-से निवेश वासोचित थे और कौन-से शामनोचित । अतः यह कहना अनुचित न होगा कि प्राचीन परम्परा में राजभवन एक प्रकार से शामन और निवास—दोनों के मिश्रण थे । यहाँ यह भी ज्ञातव्य है कि राजभवन की रूपरेखा का यह एक प्रकार से विकसित रूप है । मानसार में राजनिवेशो के अगो की सूची चालीस-बयालीस से अधिक नहीं

है परन्तु यहाँ पर ड्योडी सभ्या देखने को मिलती है अतः राजभवन का यह विकास महत्वपूर्ण है। परन्तु एक विशेष निर्देश यह है कि तीन या चार मानसारीय निवेश समरांगण के राजनिवेशों में उपलब्ध नहीं होते, जैसे मेघयुद्धमण्डप, कुक्कुटमण्डप। अर्थात् जहाँ पर राजा लोग बैठकर मेघ-युद्ध तथा कुक्कुट-युद्ध देखा करते थे, इनका समरांगण के निवेशों में अभाव है। इसके अतिरिक्त कारागार भी समरांगण में नहीं है। जिंगसे समरांगण-कालीन एवं मानमार के समय का कुछ आभास हम पा सकते हैं।

राज-निवेश की कक्ष्या परम्परा

हम पहले ही कह चुके हैं कि राजनिवेश नगर-निवेश अथवा दुर्गनिवेश के समान एक सुसम्बद्ध तथा अपरिवर्तनीय पद्धति में सनातन में इस देश में देखा गया है। हमारा प्राचीन साहित्य इस पर प्रमाण भी उपस्थित करता है। रामायण, हर्षचरित (दे० राजभवन वर्णन), कादम्बरी (दे० तारापीड का राजमहल वर्णन) आदि सभी पुरातन ग्रन्थों में जैसी राजनिवेश की रूपरेखा प्राप्त होती है उसमें कक्ष्या या अजिरे (कोर्ट्स) का अनिवार्य साहचर्य है। इन कक्ष्याओं की संख्या एक ही थी ऐसा नहीं कहा जा सकता लेकिन कक्ष्याएँ अनिवार्य थी। अधिक-से-अधिक सात और कम-से-कम तीन तो बिरुयान ही हैं। कादम्बरी में वर्णित तारापीड के राजहर्म्य में सात कक्ष्याएँ (अजिर) थी परन्तु हर्षचरित में वर्णित हर्ष के राज-प्रामाद में केवल तीन ही कक्ष्या हैं। वाल्मीकि ने दशरथ के महल में पाँच और राम के महल में तीन कक्ष्याओं का निर्देश किया है। अस्तु, प्रश्न यह उपस्थित होता है कि कक्ष्याओं के सम्बन्ध में हमारे वास्तु-शास्त्र क्या कहते हैं। मानमार में जिस राजभवन के निवेश का वर्णन किया गया है उसको प्रधानतया दो उपनिवेशों में विभाजित किया गया है—अन्तर्शाला तथा बहिर्शाला। सम्भवतः यह विभाजन मुगलों के राजमहलों का प्रतिबिम्ब तथा प्रतिष्ठापक भी है क्योंकि मुगलों के राजमहलों के विभाजन दीवानेखाना (अन्तर्शाला) और दीवानेआम (बहिर्शाला) में हम परिचित हो जायेंगे। यद्यपि मुगल-स्थापत्य और मुगल-कला की समीक्षा करने वाले विद्वानों ने गदैव परशिया की ओर अपना सह्य रखा परन्तु वास्तव में मध्य कुछ दूरा ही है। आगे हम देखेंगे कि मुगल-स्थापत्य में जिन-जिन प्रधान कला-विच्छिन्नियों को विद्वान् फारस की देन मानते हैं वे वास्तव में हिन्दू स्थापत्य की ही कला-विच्छिन्नियाँ हैं और हिन्दू स्थापत्य की ही देन हैं (दे० वितान एवं लुमा)। इसी प्रकार पठानों और मुगलों के हवा-महल जहाज-महल आदि राजनिवेश वास्तव में फारस से लादकर नहीं लाये गये हैं बरन् हमारे शास्त्रों में प्रतिपादित राजोचित विलास-भवन ही हैं। अस्तु, सारांश यह है कि राजनिवेश का विभाजन अन्तर्शाला और बहिर्शाला के रूप में अवश्य ही वैज्ञानिक एवं सुविधापूर्ण

प्रतीत होता है। महाराज भोज के द्वारा विरचित इस ग्रन्थ में राजनिवेश के कक्षानुरूप विभाजन का अभाव बड़ा खटकना है। इसके अन्तराल में क्या रहस्य है—कुछ समझ में नहीं आता। यह तो बिल्कुल सीधी बात है कि जब प्राचीन राजभवन निवाम और धामन दोनों के लिए ही काम आते थे तो फिर अन्तर्गाल निवामार्थ और बहिर्गाल राजकर्मार्थ उपयोग्य होना चाहिए। अतः लेखक के मत में समरागण० की यह त्रुटि प्रास्त्र-त्रुटि नहीं है। यदि हम ग्रन्थ का ठीक तरह से परिशीलन करें तो ऐसा पता चलता है कि पद-विन्यास के पाश में फँसकर बेचारा ग्रन्थकार इस आधारभूत तथ्य को भूल गया। तथापि दो-चार जो और निर्देश मिलते हैं उनसे पता चलता है कि यह राजनिवेश कम-से-कम पाँच कक्षों का अवश्य होना चाहिए, दो बाहरी, दो भीतरी तथा एक मध्य में। यह मध्य ब्रह्मस्थान के नाम से पुकारा गया है और यही पर अशुभ वेश्म तथा अमुखावह निवेश बिहित बनाये गये हैं—

विमुञ्चेद् ब्रह्मणः स्थानमिन्द्रजयतं नृणाम् ।

तत्राशुभानि वेदमानि निवेशाश्चासुखावहाः ॥

उपर्युक्त निर्देशों के विषय में समरागण में निम्न प्रवचन परिशीलनीय है—“शाला-परिक्रमोपेत” —स० सू० १५, १८। राजभवनों के निवेश के सम्बन्ध में एक दूसरा अनि महत्त्वपूर्ण तथ्य यह है कि प्राचीन काल में राजभवनों का निवेश देव-भवनों के निवेश के समान ही कल्पनीय था। समरागण ने भी इस परम्परा पर सकेत किया है—“इत्याम्पद सुरषदास्पदकल्पमाद्यम्” —स० सू० १५, १८। बात यह है कि प्राचीन काल में राजा भी एक देवता था। तीन प्रकार के देवों में राजा नरदेव था। देव, नृदेव (राजा) तथा भूदेव (ब्राह्मण) ये तीन देव थे। राजा को पाँचवाँ लोकपाल कहा जाता था। यही कारण है कि अमरकोश ने प्रासादों को देवों और राजाओं दोनों के लिए माना है—“प्रासादो देवभूभुजाम्”। यही कारण है कि प्राचीन भारत के राज-निवेश और मन्दिरनिवेश प्रायः एक ही समान पनपे। आज भी बड़े-बड़े मन्दिर-नगरों की जो व्यवस्था श्रीर उनके देवता का जो आधिपत्य एवं प्रभुता है उससे हम यह निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि दोनों में यह साम्य तथाकथित नहीं है बल्कि प्राचीन सभ्यता के अनुसार महज विकास को प्राप्त हुआ है। राजनिवेश के सामान्य स्वरूप पर हमने थोड़ा-सा विचार किया परन्तु आगे हम राज-प्रासाद और देव-प्रासाद के कला-साम्य पर भी विचार करेंगे। पहले हम राजभवनों की समीक्षा कर लें।

राजगृह-प्रभेद

हम पहले ही कह चुके हैं कि समरागण में पहले (दे० अध्याय १५) राज-निवेश अर्थात् “दि प्लैनिंग आफ रायल पैलेस” पर प्रवचन है तथा दूसरे अध्याय (दे० अ०

३०) मे राज-भवनो के विविध प्रभेदो का वर्णन है। तदनुरूप अब राजगृहो पर कुछ विवेचन कर्तव्य है। राजगृहो के प्रमुख दो ही भेद हैं—एक निवास-भवन तथा दूसरा विलास-भवन। इस अध्याय मे पहले निम्नलिखित निवास-भवन के दस प्रभेदो पर तथा पुन. पाँच विलास-भवन के प्रभेदो पर विवरण प्रस्तुत किये जाने हैं —

निवास-भवन

- | | | | | |
|------------|------------|--------------|--------------|--------------|
| १-पृथ्वीजय | २-मुक्तकोण | ३-सर्वतोभद्र | ४-श्रीवत्स | ५-शत्रुमर्दन |
| ६-अवनिशेखर | ७-भुवनतिलक | ८-विलासस्तवक | ९-कीर्तिपताक | १०-भुवनमांडन |

विलास-भवन

- | | | |
|--------------|---------------|----------------|
| १-क्षोणीभूषण | २-पृथ्वीतिलक | ३-श्रीनिवास |
| | ४-प्रतापवर्धन | ५-लक्ष्मीविलास |

जहाँ तक इन भवनो के वास्तु-तन्त्र की समीक्षा का विषय है उसके मौलिक घटको पर हमे यहाँ विचार करना है। राजभवनो की जो कला मध्यकाल मे विकसित हुई वह लाट-शैली का प्रभाव था। लाट-शैली के सम्बन्ध मे हम आगे (दे० प्रामाद-स्थापत्य-शैलियाँ) विवेचन करेंगे, यहाँ पर इतना ही निर्दोष्य है कि 'लाट' प्राचीन गुजरात को कहते थे, वहाँ मध्यकाल मे एक अनि अलंकृत शैली का विकास हुआ जो आगे चलकर लाट-शैली के नाम से पुकारी गयी। इस शैली मे भवनो का भूमिका-विन्यास एवं शिखर-कर्म बड़ा ही विशद एवं अलंकृत था। इसके बाह्य चित्रणो से भवन की सुषमा मे चार चाँद लग जाते थे। वास्तुशास्त्र की पारिभाषिक भाषा मे इन चित्रणो मे बितान, जिनकी संख्या २५ है, तुम्बनी आदि ७ लुमार्ग, सिंहकर्ण, राजामन, मत्तवारण तथा मदना आदि विशेष रूप से मकीर्य हैं। इनमे से बितान और लुमा पर कुछ कहना अभीष्ट है। लुमा और बितान एक-दूसरे के पूरक हैं। लुमा को कही-कही पर लुपा के नाम से पुकारा गया है (दे० रामराज, 'एसे आन हिन्दू आर्किटेक्चर') जिसे हम आजकल डोम-स्थापत्य कहते हैं और जिसका बड़ा ही सुन्दर प्रदर्शन मुगल स्थापत्य मे देखा गया है, वह वास्तव मे फारस की चीज नहीं है, वह भारतीय बितानो की ही परम्परा है। बितान यथानाम एक प्रकार की कर्नोपी है जो मध्यकालीन डोमो के रूपो मे निर्मित होते थे और उनके घटको और अंगो मे लुमा-चित्रण अनिवार्य था। ये लुमाएँ एक प्रकार के [पुष्प-रचना-विन्यास थे। सम्राट् ० मे निम्नलिखित २५ प्रकार के बितान और ७ प्रकार की लुमाओं का वर्णन है —

२५ विस्तार

१-कौलाविल	६-पुष्पक	११-शखकुट्टिम	१६-कुमुद	२१-पुरागोह
२-हस्तितालु	७-अमरावली	१२-शखनाभि	१७-पद्म	२२-विद्युन्मन्दार
३-अष्टपत्र	८-हमपक्ष	१३-सपुष्प	१८-विकाम	२३-कोल
४-शरावक	९-कराल	१४-शुक्ति	१९-गण्डप्रभ	२४-नयनोत्सव
५-नागवीथी	१०-विकट	१५-मन्दार	२०-पुगेहत	२५-वृत्तक

सप्तविध लुमा

१-तुम्बिनी	४-शाल्ता
२-तम्बिनी	५-कोला
३-हेला	६-मनोरमा

७-आध्माता

अन्त में एक प्रश्न का समाधान आवश्यक है। विद्वानों में यह विवाद है कि राजहर्म्य की अनुकृति प्रामाद में है या प्रामादो (मन्दिरों) की अनुकृति राजहर्म्य है। इस विवाद का मौलिक समाधान करने की अपेक्षा वास्तु-नत्त्वों में समाधान करना विशेष उचित है। हमारे मत में राजभवन के विकास में तीन प्रधान रचनाएँ प्रभाव रखती हैं। पहली को हम शालाओं के नाम से पुकार सकते हैं, दूसरी को सभाओं के तथा तीसरी को मन्दिरों के नाम से। जहाँ तक पहली दो रचनाओं का प्रश्न है, वे विवादग्रस्त नहीं हैं क्योंकि सभा-भवन का विन्यास (दे० महाभारत) तथा शाल-भवनों (दे० पुराण) की परम्परा अति प्राचीन है। मन्दिर की रचना तो विवादग्रस्त है ही। अतः वह अनुकरण है अथवा अनुकार्य यही मीमांसा करनी है। संक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि राजभवन इन तीनों रचनाओं का मिश्रण है। शालभवनों के दो प्रमुख अंगों—शाला और अलिन्द के बिना कोई भी प्रासाद-प्रभेद नहीं प्रकल्पित होता। अथवा जैसा ऊपर की समीक्षा में मित्र है कि राजनिवेश में अल्लशाला और बहिःशाला दोनों का विनियोग तीन से शुरू कर मात कक्ष्याओं तक एक अति प्राचीन परम्परा है। वह परम्परा प्राचीन शाल-भवनों की ही देन है। चतुःशालादि दशशालान्त जिन भवनों की रूपरेखा हमने देवी उम में शालाओं की दीर्घता से अथवा अनेकता से अलिन्द एवं आँगन भी अविकाधिक हो गये। शालभवन की यह विशेषता राजमहलों की प्रमुख विशेषता बनी। अलिन्द-न्यास में कक्ष्या-विन्यास सुतरा सम्पन्न हो जाता है। इन राजभवनों के सभी प्रकारों में चार से कम अलिन्द किसी के नहीं हैं। अतः अलिन्द के सामने खुली हुई कक्ष्या का होना आवश्यक है। बृहत्संहिता की टीका में अलिन्द शब्द की जो व्याख्या मिलती है उससे मुगल राजभवनों की कक्ष्याओं की हिन्दू परम्परा का समर्थन प्राप्त होता है।

अलिन्द की व्याख्या देखिए—“अलिन्दशब्देन शालाभित्तेर्बाह्ये या गमनिका जालका-वृतागण-सम्मुखा क्रियते” अर्थात् अलिन्द शब्द से जालकावत (लैटिसकवर्ड) उस मार्ग का अभिप्राय है जो दीवार के बाहर आँगन तक फैला है। अतः अलिन्द और कदियाएँ तथा शालाएँ ही राजहर्म्य के प्रमुख अंग थे। परन्तु इन अंगों के विन्यास में सभा-स्थापत्य ने बड़ा योग दिया। सभा-स्थापत्य बड़ा ही प्राचीन है, उसको ‘हाल आर्कटेम्बर’ के नाम से पुकार सकते हैं। इसकी प्रमुख विशेषता स्तम्भ-विन्यास है। सभाओं के जीवन स्तम्भ थे। वैसे तो हमारी सम्यता में—“न मा सभा यत्र न मन्ति वृद्धा—” प्रसिद्ध है परन्तु हमारे स्थापत्य में—“न सा सभा यत्र न सन्ति स्तम्भा—” “विशेष सगत प्रतीत होता है। इन राजभवनो की कला में स्तम्भ-विन्यास प्रमुख अंग है। अतः राजभवन की रचना में सभाभवन की देन निर्विवाद है। अब प्रश्न यह उपस्थित होता है कि राजभवनो में गोपुरो की संयोजना तथा शिखरो की भूषा अथवा वितानों और लुमाओ की सजावट कब से प्रारम्भ हुई। वास्तव में कोई भी ऐसा स्थापत्य निदर्शन नहीं प्राप्त होता जिसमें इस प्रकार की सुन्दर कलाकृतियाँ, जो राजभवनो में यहाँ पर प्रतिपादित हैं वे साक्षात्करणीय हो सकें। पुरातत्त्वीय खुदाई में तथा अन्य भग्नावशेषों में जो राजनिवेशों के चित्रण प्राप्त होते हैं उनमें इस अलंकृत चित्रण का सर्वथा अभाव है। प्राचीन पाटलिपुत्र के राजहर्म्य का वर्णन मेगस्थनीज के वृत्तान्तों में प्राप्त होता है। यद्यपि वह काष्ठमय था तथापि प्रचुर चित्रणों का आकार था। भवन-द्वय कोई हो परन्तु भवन-भूषा विशेष कर राजभवन भूषा का यह ऐतिहासिक साक्ष्य कम-से-कम दो हजार वर्ष से भी दूर जाता है। यही नहीं, रामायण तथा महाभारत में वर्णित राजभवनो में भी जो चित्रण प्राप्त होते हैं वे भी अलंकार-प्रधान हैं तथा महाद्वारो, गोपुरो, अट्टालको, प्रमादो, विमानो आदि की नाना वास्तु-विच्छित्तियों एवं वास्तु-भूषाओं के ये निदर्शन बड़े महत्त्वपूर्ण हैं। अतः यह कहना कि राजभवनो में यह अलंकृत योजना मन्दिरों की देन है, सर्वथा असंगत नहीं। इस प्रकार राजभवन शालभवनो, सभाभवनो एवं देवभवनो तीनों का मिश्रण है—यह भी कथन असंगत नहीं। परन्तु भारतीय स्थापत्य में जो मन्दिर-निदर्शन प्राप्त होते हैं वे प्रायः मध्यकालीन कृतियाँ हैं। अथवा राजभवनो के जो चित्रण अथवा चित्रण-सदृश प्राप्त होते हैं वे अपेक्षा-कृत बहुत प्राचीन हैं। तो फिर राजहर्म्य मन्दिर का अनुकरण है कि अनुकार्य यह जिज्ञासा बनी ही रहती है। इसका समाधान कैसे हो। इस सम्बन्ध में हमारे निजी कुछ विचार हैं जिन पर विशेष विवेचना ‘प्रासाद-पटल’ में होगी।

मन्दिर के दो भेद हैं—प्रासाद तथा विमान। प्रासाद—हिन्दू मन्दिर राजहर्म्य का न तो अनुकार्य है न अनुकरण, परन्तु विमान राजभवन के अवश्य अनुकार्य हैं।

विमानो की परम्परा प्रासादों की परम्परा से भी पुरानी है। विमानों की रचना दक्षिणी शिल्प-विद्या की कला है जिसे असुरों और नागों ने पल्लवित, पुष्पित एवं फलित किया था। नाग बड़े तक्षण-कला-विशारद थे। स्थापत्य में अलंकृत चित्रण सम्भवतः उन्हीं ने प्रदान किया। नागों की प्रिय कला विशेष कर पाषाण-कला थी। पाषाण-कला में मानव-वास निर्माण इस देश में बहुत दिनों तक निषिद्ध रहा, "शिलास्तम्भं शिलाकुह्यं नरावासे न योजयेत्"—की परम्परा में हम परिचित ही हैं। परम्परा का यह रहस्य मन्दिरों को राजभवन का अनुकरण कभी नहीं स्वीकार कर सकता। तारापद भट्टाचार्य ने (दे० 'ए स्टडी आफ वास्तुविद्या') मन्दिर को राजभवन का अनुकरण माना है, जो वह सर्वथा भ्रान्त है। मन्दिर या प्रासाद का जन्म वैदिक वेदिका से हुआ परन्तु राजभवन का जन्म नगर के गढ़ से हुआ। हम यह पहले ही कह आये हैं कि राजभवन न केवल निवास था बल्कि शासन-पीठ भी, परन्तु प्राचीन युग में तो वह मैन्यावास भी था। यही घटक राज-निवेश में सदैव वर्तमान रहे। कालान्तर पाकर जब सुन्दर-सुन्दर विशाल प्रासाद एवं प्रोत्तुग विमान बनने लगे, तब राजभवनों में भी कुछ रचनाएँ मन्दिरों से ली गयीं, क्योंकि राजा भी एक प्रकार से समाज में देवता की प्रतिष्ठा के समान ही बड़ा प्रतिष्ठित व्यक्ति माना जाता था।

विशिष्ट भवन

(सभा, मण्डप, वाजिशाला तथा गजशाला)

पीछे हमने मानव-वास्तु को तीन प्रमुख विभाजनो में बाँटा था—जन-भवन, राज-भवन तथा विशिष्ट भवन । विशिष्ट भवनो का तात्पर्य उत्तमोत्तम अथवा अदभुत भवनो से नहीं है । इनका यहाँ पर तात्पर्य उन भवनो से है जिनका विभाजन अन्य भवनो के साथ नहीं हो सकता । वाजिशाला, गोशाला, गजशाला आदि भवन तो पशुशालाएँ हैं, वे भला क्या विशिष्ट हो सकते हैं । परन्तु यह ग्रन्थ चूँकि भारतीय स्थापत्य निदर्शनों की एक मात्र घीसामा न कर स्थापत्य-शास्त्रो की महती देन का स्याकन करता है । अतः उन ग्रन्थो में कुछ भवन ऐसे वर्णित हैं जिनका न तो जनभवनो के साथ वर्गीकरण हो सकता है और न राजभवनो तथा देवभवनो के साथ । अतः ऐसे भवनो को हमने विशिष्ट भवनो की सजा प्रदान कर इस अध्याय की अवतारणा की है । वैसे तो विशिष्ट भवनो की एक लम्बी सूची है परन्तु शिल्प-ग्रन्थो में चार ही भवन-विन्यास प्रमुख हैं जिनको विशिष्ट भवनो में हम स्थान दे रहे हैं । ये हैं—सभा, मण्डप, वाजिशाला तथा गजशाला । भारत के प्राचीन साहित्य और प्राचीन पुरातत्त्व-दोनों में ही शालाओं के प्रचुर सकेत हैं, जैसे नाट्यशाला, रंगशाला, यज्ञशाला । परन्तु इन निकेतनों के स्थापत्य की दृष्टि से स्थापत्य ग्रन्थो में वर्णन नहीं मिलते । मानसार में मध्यरंग के नाम से एक अध्याय है (दे० ४७वीं) जिसमें मध्यरंग अर्थात् थियेटर रचना पर स्वल्प वर्णन है । यहाँ पर इस मध्यरंग की विशेषता में इतना ही उल्लेख है कि इसके खम्भे (अग्निपाद) बहुत छोटे होते थे । यद्यपि नाना स्तम्भांगो, जैसे मसूरक, वेदी, मञ्च, बुट्टिम, उपपीठ आदि से वे अवश्य विन्यस्त होते थे । उनकी भूपा का प्रवचन भी बड़ा महत्त्वपूर्ण है । वाहन, मुष्टिवन्ध और लुमा (पा) ओ का स्तम्भ-भूपा में सकीर्तन है । भद्रो, क्षुद्रनागियों का भी विधान बताया गया है और व्याली तथा मकर के चित्रण से उसकी सुषमा को और भी निखारने का आदेश है । अस्तु, इस एक उदाहरण से इनका ही संकेत पर्याप्त है कि उपर्युक्त चार भवनो के ही विशेष विवरण प्राप्त होने से उनको हमने विशिष्ट भवनो की कोटि में रखा है । क्रमशः इनकी समीक्षा होगी ।

सभा

सभा का निवेश, जैसा पूर्व ही सकेत हो चुका है, एक बड़ी ही प्राचीन रचना है। हमारे धार्मिक साहित्य में जैसे अथर्व वेद, तैत्तिरीय संहिता, तैत्तिरीय ब्राह्मण छान्दोग्य-उपनिषद् आदि में सभाओं के निर्देश आये हैं। इन अति प्राचीन वैदिक-युगीन सभा-भवनों के विन्यास में दो ही प्रधान उपकरण थे—स्तम्भ तथा वेदियाँ। यह एक प्रकार का द्वार, भित्ति आदि से विरहित स्तम्भ-प्रधान निवेश था और प्राचीन सभा-भवन की यह रूपरेखा सर्वदा वर्तमान रही। हाँ, आगे चलकर जैसा हम अभी देखेंगे, द्वारों और भित्तियों की प्रकल्पना से इन भवनों को अन्य भवनों के मादृश्य में लाने की भी परम्परा पल्लविन हुई। सम्भवतः यह प्रभाव राजनीतिक था। सभा राजनिवेश का भी एक प्रधान अंग थी जिसको आजकल की भाषा में हम दरबार के नाम से पुकारते हैं। सभा के राजनिवेश में एक दूसरा विकास मन्त्रि-परिषद् या मन्त्रशाला के रूप में हुआ, वह स्थान एक प्रकार से गुप्त एवं गोप्य स्थान या अतः उसमें भित्तियों और द्वारों की रचना आवश्यक थी।

महाभारत में सभाओं के बहुत सुन्दर वर्णन मिलते हैं। महाभारत का एक पर्व ही 'सभा-पर्व' के नाम से विख्यात है जिसमें इन्द्र-सभा, यम-सभा, वरुण-सभा, कुबेर-सभा तथा ब्रह्म-सभा के वर्णन हैं और उन सभा-भवनों में प्राचीन वैदिक सभा की रचना—प्रसूति ही देखने को मिलती है। गणराज्यों में सभा-भवनों की एक नवीन परम्परा विकसित हुई। तन्काळीन सभा-भवनों में न केवल राजनीतिक चर्चा अथवा व्यवहार निर्णय (जुस्टीशियल ट्रिब्यूनल्स) ही सम्पन्न होते थे वरन् वाणिज्य बातों के लिए भी वे स्थान विशेष उपयुक्त समझे जाते थे। सभाभवन के विकास का तीसरा सोपान वह था जब सभा-भवनों में मनोरंजन—छूत, आमोद, वादविवाद तथा विभिन्न प्रतियोगिताएँ पल्लवित हुईं। वास्तव में सभा-भवन धार्मिक चर्चा के लिए भी विशेष उपयुक्त होते थे जहाँ पर व्याख्यान दिये जाते थे और पुराण पढ़े जाते थे।

अन्तु, सभा-भवनों के इस अल्प उपोद्घात के अनन्तर सभा-स्थापत्य तथा सभा-भवनों के विभिन्न प्रकारों पर ध्यान देना है। समरागण० में नन्दा, भद्रा, जया, पूर्णा, भाविता, दक्षा, प्रवरा तथा विदुरा—इन आठ सभाओं का वर्णन प्राप्त होता है। ऊपर की समीक्षा के अनुरूप सभा-विकास की सभी परम्पराएँ इस सभा-वर्गीकरण में प्राप्त होती हैं। जहाँ तक इनके वास्तु-विन्यास का प्रश्न है अर्थात् स्तम्भ-बहुलता, वह केवल प्रथम पाँच में विहित मानी गयी है। इन पाँचों सभा-भवनों में ३६ स्तम्भों का विन्यास बताया गया है। अतः वैदिक सभाओं की छाप इन सभा-भवनों में स्पष्ट है परन्तु अन्तिम तीन सभाओं—दक्षा, प्रवरा तथा विदुरा में स्तम्भों का संख्या अभाव है।

यह उस सभा-विकास का द्योतक है जब सभाएँ राजनीतिक निवेशों का भी अंग बन गयी थी। उसी के अनुरूप इन सभाओं में स्तम्भ-राहित्य तथा भित्ति एवं द्वार प्रकल्पन विशेष उपयुक्त माना गया। दक्षा की विशेषता अनिन्द विन्यास, प्रवरा की विशेषता द्वार-संयोजना तथा विदुरा की विशेषता द्वारों के साथ प्राग्ग्रीव-विन्यास है।

मण्डप

मण्डपों की परम्परा विशेष कर पूजा-वास्तु से सम्बन्ध रखती है परन्तु जन-वास्तु में भी उनका योग है। अतः हमने यहाँ पर भी इनका स्मरण किया। आज भी हम अपनी देहाती भाषा में 'मडइया' डालकर रहने की वार्ता करते हैं। यह मडइया वास्तव में मण्डप का अपभ्रंश है। जिस प्रकार अरण्यो में कुटियों और कुटीरों तथा आश्रमों का विकास हुआ इसी प्रकार क्षेत्रों, उद्यानों, सरिताकुलों, तडागतीरों तथा सागर-वेला पर मण्डपों का विकास हुआ। इन मण्डपों की रचना-कला सभा-भवनो से आयी। एक-दो मृन्मय अथवा काष्ठमय स्तम्भों के न्यास से एवं ऊपर की छावनी वन्य शाखाओं अथवा तालपत्रों से सम्पन्न कर छोटे-मोटे काम चलाऊ मण्डपों का आज भी विन्यास हम देखते हैं। मण्डप का दूसरा अपभ्रंश मडबा है। मडबा छाने की प्रथा प्रायः सर्वत्र विद्यमान है, विशेष कर यज्ञोपवीत तथा विवाह के अवसर पर माडव अथवा मडबा का छादन एक अनिवार्य प्रथा है। इसमें भी स्तम्भ और छाद्य दोनों आवश्यक हैं। चूँकि यह एक प्रकार का क्षणिक निवेश है अतः स्तम्भ का स्थान कोई भी काष्ठपट्टिका ग्रहण करती है और छादन में वन्य वनस्पतियाँ। परन्तु विशेषता यह है कि इस मण्डप में धनी तो चारों ओर रहती हैं परन्तु केन्द्र-स्तम्भ बीच में होता है जहाँ पर मस्कारभूमि होती है। यह व्यवस्था हमको उम अतीत का पुनः स्मरण कराती है जब सूत्रग्रन्थों में मस्कारप्रोक्त विशेष अथवा भवन-प्रारम्भ के कार्य केन्द्र-स्तम्भ से प्रारम्भ होते थे। मानसार के मण्डप-विधान नामक २४वें अध्याय में तीन मण्डप-कोटियों का वर्णन है—जनपदोचित भवन, समुद्र वेला अथवा मग्निताकल अथवा तडागतट या पुष्करिणी पर विनिर्मित अवकाशीय भवन (पहली कोटि); राजनिवेश के नाना भवन-विन्यास (दूसरी कोटि) तथा मन्दिरों के नाना भवन (तीसरी कोटि)। राज-प्रासादों के नाना निवेशों को मण्डप के नाम से पुकारने की प्रसिद्ध परम्परा थी, जैसे अभिषेक-मण्डप आदि। मन्दिरों में भी नाना मण्डप होते ही हैं, जैसे पुष्पमण्डप। परन्तु विवाह-मण्डप, जल-मण्डप, धान्यमण्डप, गन्धमण्डप आदि मण्डपों के साथ मार्गों पर विन्यस्त विधाम-मण्डप के, विन्यासों में मानव-वास्तु की परम्परा निश्चित है—यह निष्कर्ष असंगत न होगा।

अश्वशाला

समरागण-सूत्रधार में अश्वशाला पर जैसा प्रौढ, पारिभाषिक एवं वैज्ञानिक विवेचन मिलता है, वैसा अन्यत्र अप्राप्य है। समरागण की यह महती देन है। अश्वशाला का निर्माण राजनिवेश का प्रमुख अंग था। प्राचीन काल में और मध्यकाल में भी घोड़े न केवल एक मात्र राजयान, सैन्य-अभियान-साधन थे वरन् वे राजाओं और समृद्धों पर हावी थे। यह हावीपन अथवा मनोरंजन आज भी वर्तमान है। घुड़दौड़ में कितने बनते और बिगड़ते हैं यह हम जानते ही हैं। छोटा प्राचीन भारत का सर्वाधिक महिमामय तथा प्रशस्त पक्ष था। अतएव घोड़े का शास्त्र भी बना जिसको हम शालिहोत्र के नाम से पुकारते हैं। घोड़ों पर कवियों ने काव्य भी लिखा है। महाकवि श्रीहर्ष का अश्व-वर्णन बड़ा सुन्दर है। भूषण ने शिवाजीबावनी के साथ बाजिबावनी भी यदि लिखी होती तो कैसा अच्छा होता ? परन्तु यह कभी आधुनिक काव्य-धारा में पूरी हो गयी (दे० कानपुर के केशव कवि द्वारा रचित बाजिबावनी)।

अस्तु, अश्वशाला के स्थापत्य को हम चार निम्नलिखित भागों में विभाजित कर सकते हैं —

१—अश्वशाला-निवेश (सामोपाग)

२—अश्वशाला में उपकरण

३—अश्वों की बाँधने की व्यवस्था तथा स्थान शब्द की पारिभाषिकता

४—अश्वशाला के महायक उपभवन

शाला-निवेश—शाला का निवेश भवन के गर्भं अथवा पुष्पदन्त पद पर भवनागण में होना चाहिए। अश्वशालाओं के उत्तम-मध्यम-अधम प्रभेद से तीन सामान्य प्रकार हैं। उत्तम की रचना १०० अरत्ति अर्थात् १५० फुट के विस्तार में करनी चाहिए। मध्यम की एक सौ बीस फुट तथा कनिष्ठ की ६० फुट। अश्वशाला-विन्यास के सम्बन्ध में यह आदेश है कि इसका निवेश ऐसे स्थान पर हो कि अश्व-स्वामी जब अश्वशाला से निकले तो घोड़े उसकी बायी तरफ रहे। यत अश्वशाला, जैसा पहले भी सूचित किया गया है, राजनिवेश का एक अंग होती थी अतः इसका विधान अन्तःशाला अथवा अन्तःपुर के दक्षिण में विहित है, जिससे अन्तःपुर में प्रवेश करने के अवसर पर राजा को इनका हिनहिनाना दायी ओर से सुन पड़े—यह बड़ा प्रशस्त माना जाता था। अश्वशाला का प्रधान प्रवेश-द्वार पूर्व अथवा उत्तर में निविष्ट किया जाता था और उस मुखद्वार पर तोरण की रचना भी आवश्यक होती थी। अश्वशाला में कम से कम चार शालाएँ अवश्य होनी थी और उनकी छत पर प्राचीनों की भी मूर्था होती थी। अश्वशाला की ऊँचाई १५ फुट और चौड़ाई १२ फुट से कम नहीं होती थी।

इसकी दीवारों पर नागदन्तों का होना आवश्यक था। इसके अतिरिक्त अश्वशाला के प्रमुख आभ्यन्तर स्थानों में यवसंस्थान, खादनकोष्ठक तथा पादबन्धनकीलक विशेष उल्लेख्य हैं। ये सभी निवेश एक प्रकार से परिष्कृत कला-कृतियाँ थीं। यवसंस्थान का तात्पर्य धाम रखने का स्थान है, इसका निर्माण लकड़ी से होना था अतएव यह काष्ठ-मयी कला-कृति थी और इसका विन्यास ब्रह्मकोण पर विहित था। इसके निर्माण में घातकी, अर्जुन, पुन्नाग, ककुभ आदि वृक्षों की दाढ़ लगायी जाती थी। इसकी ऊँचाई कम से कम ३ किष्कु होती थी। किष्कु ४२ अंगुल का होता है। खादनकोष्ठक यथानाम घास खाने की अथवा दाना खाने की एक प्रकार से नाँद है, इसका परिमाण लम्बाई चौड़ाई में ३ हाथों से कम न होना चाहिए। अच्छे घोड़ों को बाँधने के लिए बहुमूल्यक रस्सियों की आवश्यकता होती थी। घोड़े के पाँचों अंगों को पचागी के नाम से गुकाग जाता था। पचागीनिग्रहार्थ तीन-तीन खूटों (कीलक) का स्थात-स्थान पर आगे-पीछे कल्पन किया जाता था। पुनः एक मुगुन खूटा भी रहता था। यह मुगुन कीलक सर्वप्रमुख कीलक माना जाता था।

अश्वशाला के संभार—अश्वशाला के सभागों की बड़ी लम्बी सूची है। पहले तो अश्वशाला में अग्नि का रहना आवश्यक है। अग्नि का स्थान दक्षिण-पूर्व में विहित है। माहेन्द्रि दिशा में जलकुम्भ की स्थापना प्रशस्त है। यवस का स्थान पहले ही ब्राह्मी दिशा में बताया जा चुका है। वायव्य कोण में औदुम्बल का निवेश आवश्यक है। इनके अतिरिक्त निःश्रेणी, कुश, फलकावत कूप, कुशान, उद्दाल, गृडक, शृक्नयोग, खुर-कचग्रहणी, शृग, परशु, नाद्य, प्रदीप, आदि अश्वशाला के उपयोगी सम्भार एव संप्रह माने गये हैं। अश्वशाला के सभागों में उपकरणों की तीसरी सूची में हस्मन्-वासी, गिला, दीप, दर्वी, फाल, जूते, चित्रविचित्र पिठक, नानाविध बस्त्रियाँ आदि आदि भी विहित हैं।

अश्वस्थान—समरागण वास्तव में हमारे प्राचीन स्थापत्य का एक जीता-जागता मैनुअल है। चुनाई का हम अध्ययन कर चुके हैं। अश्वशाला में वही बात देखने को मिलेगी। यहाँ पर एक मनोरञ्जक सकेत यह है कि जहाँ पर घोड़े बाँधे जाते थे उनकी पारिभाषिक सज्ञा स्थान थी जिसको आजकल हम थाना कहते हैं, थाने से थोड़ा आ रहा है, यह थाना वास्तव में स्थान की पारिभाषिक सज्ञा में आज भी चल रहा है। अश्वशाला वास्तव में इसी स्थान-वल्लरी का निवेश है। अश्वशाला का स्थापत्य कैसा होता था इससे हमारे राजदरबारी कवि भी पूर्णरूप में परिचित थे। रघुवंश में (दे० पचम सर्ग) — “दीर्घेष्वासी नियमिता पटमण्डपेषु” से भी स्थानों की इसी परम्परा पर प्रकाश पड़ता है। ये स्थान अलङ्कृत होते थे और इनके आयाम तथा विस्तार

में एक किष्कु तथा तीन किष्कु क्रमशः होते थे। इनका विन्याम पूर्वाभिमुख अथवा उत्तराभिमुख होता था और इनको इस तरह से बनाया जाता था कि इनका मुखभाग ऊँचा तथा अधोभाग नीचा होता था। इनकी आकृति चौकोर होती थी।

जहाँ तक घोड़ों के बाँधने की प्रक्रिया का सम्बन्ध है वह भी कम मनोरंजक नहीं है। ग्रन्थ का प्रथम निर्देश यह है कि अश्वशाला के चारों तरफ चारों कोनों में चार-चार हाथ का अवकाश छोड़ देना चाहिए, तभी घोड़ों के बाँधने की व्यवस्था करनी चाहिए। दूसरा निर्देश यह है कि घोड़ों को परस्पर इतना दूर अवश्य रखना चाहिए जिससे वे एक दूसरे का स्पर्श न कर सकें और मुविधा से खड़े हो सकें। चूँकि दिक्साम्मुख्य सभी भवनों की प्रमुख विशेषता रही है, अतः अश्वशाला में भी इसका पूर्ण अनुगमन आवश्यक माना गया। अतः इस सम्बन्ध में यहाँ विशेष उल्लेखनीय यह है कि शाला का दिक्साम्मुख्य अश्वों का दिक्साम्मुख्य नहीं हो। उदाहरण के लिए शाला का दक्षिणाभिमुख होना प्रगस्त है परन्तु अश्वों के लिए वही अप्रगस्त है। घोड़ों को सदैव पूर्वाभिमुख बाँधना विहित है क्योंकि यही दिशा घोड़ों के सभी कार्यों के लिए सर्वाधिक प्रगस्त मानी गयी है—स्नान, परिधान, भूषा, पूजा, शान्तिक आदि सभी कर्म इसी दिशा में करने चाहिए। यहाँ पर यह ज्ञातव्य है कि ये आदेश एक मात्र धार्मिक नहीं हैं, इनका सम्बन्ध स्थान की सफाई से है। प्रातः कालिक सूर्य की किरणों का सुखद संचार एवं उपभोग प्राणिजात के लिए अनिवार्य है। अतः घोड़ों को इस तरह से बाँधना चाहिए जिससे वे इस प्राकृतिक देन का उपभोग कर सकें और दीर्घजीवी बन सकें। इसीलिए अश्वशाला का दक्षिणाभिमुखी न्याम भी प्रगस्त माना जाता था परन्तु अश्वों का न्याम उस शाला में बलिपद पर विहित था, क्योंकि बलि को घोड़ों की आत्मा कहा गया है। उसके द्वारा अध्यासित दिग्विभा में अश्व अजर और बहुभोक्ता बनाया गया है। इसी प्रकार अन्य दिशाओं की गाथा है।

अश्वशाला में भेषजागार—इसमें अस्पताल भी आवश्यक है। ग्रन्थ का यह जोर देकर कहना है कि रुग्ण अश्व को एक मिनिट के लिए भी स्वस्थों के साथ नहीं रखना चाहिए क्योंकि बहुत जल्दी स्वस्थ भी रुग्ण हो सकते हैं। घोड़ों की बीमारी प्रायः छूत की बीमारी होती है। अतः अश्वशाला के लिए एक ऐसे अस्पताल की आवश्यकता है जिसमें कम से कम चार निवेश हों—भेषजागार (दवाओं के रखने का स्थान), अरिष्टागार (जहाँ पर घोटियाँ बच्चे देगी), व्याधि-भवन (अर्थात् रुग्ण अश्वों के लिए सिकरूम) तथा सर्व-सभार-वेश्म, अर्थात् जहाँ पर औषधियों के अतिरिक्त नाना प्रकार के नमक, तैल तथा वतियाँ सुरक्ष्य समझी जाती थी।

इन चारों आयतनों का निवेश अश्वशाला के ही निकट वांछित है तथा इनका निर्माण दृढ़ 'मुधाबन्ध-दृढकुड्य'-होना चाहिए। इनके दरवाजे भी बड़े-बड़े तथा प्राग्नीवादि रचनाओं से शोभित होने चाहिए। इन चारों को एक दूसरे से सम्बद्ध रखना चाहिए—विशाल (विभाजन) नहीं करना चाहिए—सुगम ही रहने देना चाहिए।

गजशाला—अश्वशाला के सदृश गजशाला पर प्रवचन नहीं प्राप्त होते। स० सू० (दे० ३२ वा अ०) में निम्नलिखित ७ गजशाला के प्रभेद वर्णित हैं —

मुभद्रा	सुभोगदा	चतुरस्त्रा	तथा
नन्दिनी	भद्रिका	वर्षणी	प्रमारिका

समरागण में गजशाला के निर्माण के लिए बहुत बड़े पद की आवश्यकता पर प्रवचन है जो ठीक ही है, हाथियों को एक दो हाथ के थानों में थोड़े ही थामा जा सकता है। अतः —“कल्या प्रासादवद् भागा।” अतएव इन सातों प्रकार की गजशालाओं की पारम्परिक विशेषताएँ एकमात्र वास्तुतत्त्वों—अतिन्द, प्राग्नीव, कर्णप्रासाद आदि—के द्वारा हैं, इनके विन्यास-भेद से इनका भी विभेद समझना चाहिए।

कुछ अन्य निवेश—जलाशय

‘अपराजितपृच्छा’ में कूपों, बापियों तथा कुण्डों एवं तल्लगों के निवेश पर भी स्थापत्य-प्रवचन है अतः इन पर भी एक-दो शब्दों में कुछ विचार अप्रासंगिक न होगा। वैसे तो पौराणिक परम्परा के पूर्व-धर्म में हम परिचित ही हैं और बापी, झूप, तडाग आदि के साथ-साथ देवतायतन-प्रतिष्ठा इस पूर्व-धर्म का प्रधान अंग था। तो भी आजकल की संस्कृति के अनुरूप ये कृत्य भी कम भौतिक (सेक्यूलर) नहीं हैं। प्राचीनों ने इन अनिवार्य मानवीय निवेशों को धर्म का रूप देकर एक प्रकार से सुनियन्त्रित कर रखा था परन्तु हम अपनी अनियन्त्रितता से इस उदात्त सस्था को धीरे-धीरे तिलाजलि दे रहे हैं। बापियों तथा कूपों की भले ही अब नगरों में आवश्यकता न रही हो परन्तु ग्रामों में उनकी आवश्यकता में दो राये नहीं हो सकती। अतः यदि हम जनोचित निवेशों में इनका भी परिगणन करें तो अनुचित न होगा।

कूप—‘अपराजितपृच्छा’ में निम्नलिखित दस कूपों का वर्णन किया गया है—

१—श्रीमुख	६—चूडामणि
२—विजय	७—दिग्भद्र
३—प्रान्त	८—जय
४—दुन्दुभि	९—नन्द
५—मनोहर	१०—शकर

टि०—पहला चार हाथ के प्रमाण से निर्णय है। पुन एक-एक हस्त की वृद्धि से अन्य नवो कूपो का निर्माण प्रतिपादित है—इस प्रकार अन्तिम प्रकार शकर त्रयोदश-हस्त हुआ। ये सभी कुण्डें गोल बनते थे। इस प्रमाण के विपरीत कूपिकाएँ होती थी जिनका दो हस्त प्रमाण विशेष विहित है।

बापियाँ—निम्नलिखित चार बापियाँ अपने लक्षण सहित वर्णित की गयी हैं—

	संज्ञा	लक्षण
(१)	नन्दा	एक मुख वाली तथा तीन कूट वाली
(२)	भद्रा	दो " " छः "
(३)	जया	तीन " " नव "
(४)	विजया	चार " " बारह "

कुण्ड—यह एक प्रकार का जलाशय अवश्य है परन्तु इसकी जो महिमा अपराजित-पृच्छा ने गायी है वह तो बड़ी मनोरञ्जक है—दे० सूत्र ७४.१२-३१। तथापि कुण्ड भी लौकिक प्रयोग में अवश्य आते थे अतः उनका भी निर्देश यहाँ आवश्यक है। भद्रक, सुभद्रक, नन्द तथा परिघ नामक चार कुण्ड देवतायतनो के सम्मुख निवेशित किये जाते थे। इनमें भद्रक चौकोर, सुभद्र यथानाम भद्रसयुत, नन्द तथा परिघ मध्यभिदृष्ट कहा गया है। इन सभी कुण्डों में चार-चार दरवाजे सगवाक्ष निवेश्य बताये गये हैं। प्रवेश और निर्गम के अनेक निवेश प्रतिपादित हैं, कर्ण पर चतुष्किका का न्याम बताया गया है। मध्य के भिदृ को श्रीघर रचना के रूप में निमित्त करना चाहिए। उसके मध्य में जलशायी नारायण अथवा बराहावतार विष्णु की प्रतिमा रखनी चाहिए। भद्र पर एकादश रुद्रों की प्रतिष्ठा तथा द्वारों पर दुर्वासा, नारद, विविध गणनायक, क्षेत्रपाल भैरव, उमा-महेश्वर, कृष्ण-शकर (दण्डपाणि) आदि अनेक देवों का भी सकीर्तन है और इस प्रकार से कुण्डों का माहात्म्य यद्यपि धार्मिक विशेष है तथापि इनका लौकिक उपयोग भी सर्वविदित है। अपराजितपृच्छा में 'चतुःकुण्ड वाराणसी' के रूप में इन कुण्डों की कल्पना की गयी है जिसका विशेष विवरण यहाँ पर देना व्यर्थ है।

तडाग—सर, महासर, भद्रक, सुभद्र, परिघ तथा युग्मपरिघ—ये छ तडाग-प्रकार हैं। यहाँ पर परिघ और युग्मपरिघ की व्याख्या में अपराजित का उन्मेष है कि जिस तालाब पर बगूलो का एक ही स्थल हो वह परिघ कहलाता है और जहाँ पर दो स्थल हों उसे युग्मपरिघ जानो। सर अर्धचन्द्राकार, महामर वृत्ताकार, भद्रक चौकोर तथा सुभद्र भद्रसयुत बताया गया है। इनके पालि-दैर्घ्य के सम्बन्ध में तीन कोटियाँ निर्दिष्ट हैं—उत्तम, मध्यम, कनिष्ठ। अतः ज्येष्ठ तडाग का पालि-दैर्घ्य पचास हाथों का, मध्यम का उससे आधा और कनिष्ठ का केवल बारह हाथ विहित है।

भवन-सज्जा

उपस्कर (फर्नीचर आदि)

प्रायः सभी शिल्प-शास्त्रीय ग्रन्थों में 'शयनासन' का वर्णन भी एक अनिवार्य अध्याय होता है। प्रासाद की सज्जी सज्जा मूर्ति है, बिना उसकी प्रतिष्ठा के प्रासाद पूर्ण नहीं। प्रामाद (मन्दिर)-वास्तु के अग्रिम प्रकरण पर प्रवचन करने के उपरान्त हम प्रासाद की सज्जा मूर्ति-निर्माण-कला का वर्णन करेंगे, परन्तु पीछे के दोनों पटल-प्रकरण अर्थात् जन-भवन एवं राज-भवन मानव-वास है। अतः मानव-वासोचित भवन-सज्जा पर कुछ प्रतिपादन आवश्यक है। आजकल की परम्परा में भवन-रचना भवन-सज्जा (फर्नीचर आदि) बिना अपूर्ण है। फर्निशड हाउस तथा फर्निशड बंगलो के मुख एवं आराम से हम परिचित हैं। प्राचीनों ने इस दशा में भवन की सज्जा के ताना उपकरणों में कौन-कौन-सी परम्पराएँ प्रतिष्ठापित की थी—इस पर विचार आवश्यक है। अतएव इसी दृष्टिकोण से हम अध्याय की अवतारणा यहाँ पर भवन-वर्णन के साथ आवश्यक समझी गयी।

शयन-आसन

समरागण-सूत्रधार में इस विषय पर केवल एक ही अध्याय (दे० शयनासनलक्षण, २२वँ) है जिसमें यथानाम शयन अर्थात् शय्या एवं आसन (आजकल की कुर्सी) पर ही विशेष विचार किया गया है। परन्तु अन्त में कथा, पादुका, दर्वी आदि उपकरणों पर भी संकेत मात्र है। समरागण की यह कमी मानसार में पूरी की गयी है। यतः प्राचीन शिल्पी चार वर्गों में विभक्ता '—स्थपति, सूत्रग्राही, तक्षक एवं वर्धकि। स्थपति प्रधान कलाकार है तथा सबका आचार्य है। वह सभी कलाओं का विशागद है, परन्तु अन्य तीन अपने-अपने क्षेत्र के विशेषज्ञ हैं—सूत्रग्राही नाप-जोख करने वाला अर्थात् मानविद्, तक्षक पाषाणकोविद अर्थात् मूर्तिनिर्माता और वर्धकि आज-कल का बटवाई जो काष्ठकार है। अतः वर्धकि की कला के अनुरूप इस ग्रन्थ में लगभग ५ अध्यायों में, 'रथलक्षणम्' (४३), 'शयनविधानम्' (४४), 'मिहासनलक्षणम्' (४५), 'तोरणविधानम्' (४६) तथा 'मध्यरग-विधानम्' (४७)—इस विषय की अवतारणा की गयी है, जिनमें रथ आदि यानों, शय्याओं, मिहामनों के साथ-साथ दीप-स्तम्भ, व्यजन, दर्पण, दोलाओं, मञ्जूषाओं, पजरो आदि के वर्णन प्राप्त होते हैं। इन सबकी

आगे यथावसर समीक्षा करेंगे। पहले हम समरांगण की सामग्री का अवलोकन करेंगे। समरांगण के इस अध्याय में जिन विषयों का वर्णन है उनमें शयनासन-कर्म के आरम्भ का समय, शयनासन के निर्माण में उपयुक्त वृक्षों की लकड़ी, शयनासन में सोने के जड़ाव की प्रशस्ता, नृपादि श्रेष्ठजनो की शय्या का प्रमाण, शय्या के अंगों की रचना, एक द्रव्यजा शय्या का प्राशस्त्य अथवा मिश्रद्रव्यजा, द्विद्रव्यजा अथवा त्रिद्रव्यजा शय्या का अप्राशस्त्य, शय्या में दारुसंधानविधि, शय्या में उपलक्षित मध्यव्रण (छेद आदि) की दुष्टता, शय्या-निर्माण-कौशल, शय्या के ६ प्रकार छिद्रों के लक्षण एवं फल आदि विषयों के साथ-साथ आसन के निर्माण में उसके अंगों के विधान और अलंकारों के निवेश आदि पर विवरण प्रस्तुत किये गये हैं। *

अस्तु, हम विञ्जलेपण के अनन्तर अब हम समरांगणीय शयनासन-विधान पर एक-दो तथ्यों की प्रस्तावना करेंगे।

शयनासनोचित दारु—चन्दन, तिनिश, अर्जुन, तिल्लुक, माल, शाक, शिरीष, असन, घन, हरिद्र, देवदारु, स्यन्दन, ओक, पद्मक, श्रीपर्णी, दधिपर्ण, शिशपा आदि शुभ वृक्षों की लकड़ी से शयनासन का निर्माण उचित है। गृहोचित दार के आहरण में जिन वृक्षों की त्याज्यता पीछे बतायी गयी है वह त्याज्यता शयनासन-कर्म में भी अभिप्रेत है।

शयनासन के निर्माण में स्वर्ण, रजत आदि का प्रयोग—प्राचीन काण्टकर्म में धानुओं अथवा हाथी के दाँतों के जड़ाव की बड़ी ही प्रशस्त, प्रचलित एवं उदीयमान परम्परा थी। तदनुरूप इस ग्रन्थ में यह निर्देश किया गया है कि कुशल कलाकार को शय्या-निर्माण में सोने, चाँदी, हाथीदाँत अथवा पीतल के बेंधाव पर अवश्य अभिनिवेश रखना चाहिए।

शय्या प्रमाण—राजशय्या के तीन प्रमाण हैं—उत्तम १०८, मध्यम १०४ तथा अधम १०० अंगुल; राजकुमारों की शय्या का प्रमाण ८० अंगुल; राजमाताय ८४ अंगुल; सेनापति ७८; पुरोहित ७२; अथवा ब्राह्मणादि वर्णों की शय्याओं के प्रमाण पर यह आदेश है कि ब्राह्मण की शय्या ७० तथा अन्य वर्णों की क्रमशः २-२ अंगुल कम—क्षत्रिय ६८, वैश्य ६६, शूद्र ६४ की हो। इस सम्बन्ध में यह भी निर्देश है कि प्रत्येक शय्या की चौड़ाई लम्बाई से आधी हो अथवा यो कहिए कि जो चौड़ाई करनी हो उससे लम्बाई दुगुनी हो। प्राचीनों के इस शय्या प्रमाण से यह सूचित होता है कि लम्बाई और चौड़ाई का यह अनुपात बड़ा ही सुखदायक था अर्थात् यदि शय्या की चौड़ाई चार फुट है तो उसकी लम्बाई आठ फुट जरूर होनी चाहिए और इससे यह भी सूचित है कि आजकल की दो फुट अथवा ढाई फुट चौड़ी शय्या प्राचीनों की समझ के बाहर थी।

शय्यांग—स्थापत्य की भाषा में शय्या के अंगों में उत्पल, ईषादण्ड, कुण्ड तथा पाद, आजकल की भाषा में पाटी, सेरवा, मचवा आदि हैं। ग्रन्थ में यह भी प्रतिपादित है कि शय्यांगों को काष्ठ की पच्चीकारी, पत्रलताओं, पक्षियों की भूषा के द्वारा सम्पन्न करना चाहिए—“सपत्रकलिकापत्र-पुटप्रासविभूषितः”। यहाँ पर यह भी ध्यान देना है कि प्राचीनों के मत में शय्या-विधान में एक ही वृक्ष की लकड़ी प्रशस्त मानी गयी है। तीन भिन्न-भिन्न दारुओं से घटित शय्या स्वामी का वध करती है—“त्रिदारुघटितायां तु स्वामिनो नियतो वधः।”

शय्यावर्ण—स्थापत्य-शास्त्र का आदेश है कि आसन अथवा शय्या ग्रन्थिकोटरवर्जित बनानी चाहिए और वह सब प्रकार से पुष्ट, दृढ़ तथा स्थिर होनी चाहिए। साथ-ही वह सुश्लिष्ट तथा वर्णशालिनी भी होनी चाहिए। उसकी लकड़ी में वर्णों (छिद्रों) का पूर्ण रूप से अभाव होना चाहिए। प्राचीनों ने इन वर्णों को ६ वर्गों में विभाजित किया है—निष्कुट, कोलदृक्, क्रोडनयन, वत्सनाभक, कालक तथा बन्धक। इन छिद्रों के आकारों का भी वर्णन किया गया है, साथ-ही-साथ दुःखद परिणामों का भी निर्देश है। निष्कुट में अर्धक्षय, कोललोचन में कुलविद्रव आदि। ग्रन्थ का यह प्रवचन पठनीय है जिससे प्राचीनों का प्रत्येक कार्य कितना प्रशस्तस्थ और उनकी कितनी गहरी जानकारी थी यह पूर्ण रूप से समझा जा सकता है (दे० सं० मू०, २६. ६०-३५)।

समरागण के शय्या-निर्माण के इन विवरणों से उस काल की काष्ठकला कितनी पारिभाषिक एवं प्रशस्त थी यह हम समझ सकते हैं। मानसार का शयन-विधान भी प्रायः ऐही ही पद्धति प्रस्तुत करता है। मानसार में शय्याओं के दो प्रधान उपवर्ग हैं—बालपर्यक तथा पर्यक। बालपर्यक की चौड़ाई ११ से २५ अंगुल तक की हो सकती है। अतः बालपर्यक के ८ प्रभेद हुए, अर्थात् ११ अंगुल में यदि हम दो-दो अंगुल की बढ़ती करें तो २५ अंगुल का बालपर्यक षाँ भेद हुआ। इसी प्रकार पर्यक के ६ प्रभेद प्रतिपादित हैं और उसकी चौड़ाई २१ से २७ अंगुल तक जाती है, अर्थात् २१ से दो-दो अंगुल की बढ़ती से २७ अंगुल तक ६ प्रभेद निष्पन्न होते हैं। मानसार के शय्या-विधान में दो महत्वपूर्ण संकेत प्राप्त होते हैं—एक तो शयनपादों (मचवों) में पहियों (कास्टर्स) की योजना तथा दूसरे शृङ्खलायुक्त आन्दोल (अर्थात् स्विक्स)। चूँकि पादों की संख्या ४ होती है अतः वह चार शृङ्खलाओं के द्वारा निष्पन्न किया जाता था। मानसार की दूसरी विशेषता यह है कि इस ग्रन्थ में पादों के कुछ पारिभाषिक नाम भी निर्दिष्ट हैं—जैसे कुम्भपाद, वज्रपाद, पद्मपाद तथा सिंहपाद। शयनासनों के निर्माण में भूषण-विधान का इसमें भी निर्देश है।

आसन एवं सिंहासन

समरागण के अनुसार आसन के निर्माण में शयनोचित दार का ही चयन होना चाहिए। आसनो के अगो में इस ग्रन्थ में पुष्कर, सूदहस्त, फलक तथा मूलक—का वर्णन है। विशेष विवरण प्रस्तुत नहीं किये गये हैं तथा कंकत आदि अन्य सज्जोपकरणों पर भी विशेष विस्तार नहीं किया गया है। मानसार में आसन का वर्णन सिंहासन के नाम पर किया गया है। सिंहासन यथानाम उस आसन को कहेंगे जिसमें सिंह की प्रतिमा बनी हो। सिंहासन सबके बैठने की चीज नहीं है, यह केवल राजाओं के लिए ही उचित है। इन सिंहासनो का विशेष कर राजाओं के अभिषेक के समय प्रयोग किया जाता था। अतएव राजोचित सिंहासनो के कई उपवर्ग वर्णित हैं—मगल, वीर तथा विजय आदि। राजाओं के अतिरिक्त देवों के भी सिंहासन की परम्परा से हम परिचित हैं। अतः देवानुरूप सिंहासनो के भी उपवर्ग हो सकते हैं—नित्यार्चन, नित्योत्सव, विशेषार्चन तथा महोत्सव। सिंहासनो के इन वर्गों एवं उपवर्गों के अतिरिक्त निम्नलिखित १० प्रभेदों का भी वर्णन किया गया है और उनके प्रयोक्ताओं पर भी प्रतिपादन है। निम्न तालिका देखिए —

आसन	आसक	आसन	आसक
पद्मासन	शिव अथवा विष्णु	श्रीबन्ध	पार्ष्णिक तथा पट्टधर
पद्मकेसर	अन्य देव, चक्रवर्ती राजा	श्रीमुख	मण्डलेश
पद्मभद्र	महाराज	भद्रासन	पट्टभाज
श्रीभद्र	अधिराज तथा नरेन्द्र	पद्मबन्ध	प्रहारक
श्रीविशाल	नरेन्द्र तथा पार्ष्णिक	पादबन्ध	अस्त्रग्राही

रथ—मानसार में इस विषय पर वर्णन मिलता है। अष्टाय के प्रारम्भ में रथचक्र पर बड़ा ही विस्तृत एवं पारिभाषिक वर्णन प्राप्त है। रथ का चक्र सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण अंग है। इस चक्र के नाना अंगों, जैसे कुक्षि, अक्ष, शिखा अथवा दन्त, छिद्र तथा कील आदि पर सविस्तर वर्णन है। रथ-निर्माणोचित वृक्षों का भी वर्णन किया गया है, विस्तार ध्यर्थ है। रथ का निर्माण आधार तथा उपाधार दो लकड़ियों पर अभीप्सित है। पुनः उस पर प्रोत्तुग रचना जिसमें बहुसंख्यक भद्रो (बालकनियों) का विन्यास विहित है वे सभी भूष्य हैं। मानसार के रथ में ६ तल हो सकते हैं, परन्तु ज्यो-ज्यो तल ऊँचे होते जायें त्यों-त्यों उनकी ऊँचाई कम होती जाती चाहिए। रथों के नाना आकार होते थे। आकारानुरूप रथों के निम्नलिखित सात उपवर्ग बताये गये हैं—नभस्वद्भद्रक, प्रभजनभद्रक, निवातभद्रक, भवनभद्रक, पृषद्भद्रक, इन्द्रक-

भद्रक तथा अनिलभद्रक । पहला चौकोर, दूसरा षट्कोण, तीसरा दो भद्रो वाला, चौथा तीन भद्रो, पाँचवाँ तथा छठा १० भद्रो और ७वाँ बारह भद्रो वाला बताया गया है । अस्तु, रथ-निर्माण में भी प्रयोजनानुरूप उसके कई अन्य विवरण भी बताये गये हैं । जैसे—नित्योत्सव रथ में पाँच पहिये, महोत्सव में ६ से १० तक पहिये होने चाहिए, उसी प्रकार रथ की वेदियों (प्लेटफार्म) का भी क्रम है ।

तोरण

तोरण के ऊपर हम पीछे कह चुके हैं । पत्रतोरण, पुष्पतोरण, रत्नतोरण, चित्रतोरण आदि तोरण पायाण एव काष्ठ दोनों से ही निर्मेय हैं । अतः उन पर विशेष विस्तार यहाँ ठीक नहीं ।

भवनोचित अन्य उपस्कर

मानसार में भूषणलक्षण-विधान नामक ५०वे अध्याय में भूषणों की दो प्रमुख सामान्य कोटियाँ मानी गयी हैं—अगभूषण तथा बहिर्भूषण । किरीट, कुण्डल, कंकण, केयर, हार, मेखला, नूपुर आदि भूषणों का सम्बन्ध मानव अथवा देव (स्त्री एव पुरुष दोनों के लिए) से सम्बन्धित है । आगे प्रतिमा-निर्माण में हम इस अग पर विचार करेंगे । यहाँ पर भवनोचित (जिसमें देवभवन भी सम्मिलित है) उन उपकरणों पर विचार करना है जिनको मानसार ने बहिर्भूषण के नाम से उपश्लोकित किया है । इन बहिर्भूषणों में—दीपदण्ड, व्यजन, दर्पण, मंजूषा, दोला, तुला, पजर तथा नीड आदि की अवतारणा की गयी है । इन पर थोड़ा-सा प्रतिपादन आवश्यक है ।

दीपदण्ड—इसके दो प्रकार—स्थावर अथवा अचल तथा जंगम अथवा चल हैं । उनके नाना आकार चौकोर, अष्टकोण आदि विहित हैं । इनकी वेदिका की आकृति पद्माकृति होती थी । इनके मान एव इनकी विच्छित्तियों पर भी विवरण प्रस्तुत किये गये हैं । दीपदण्ड लोहे अथवा लकड़ी के बनाये जाते थे ।

व्यजन-दण्ड—व्यजन भी दीपदण्ड के समान बनाये जाते थे । इनके दण्ड तो लकड़ी अथवा लोहे के होते थे, परन्तु उनका व्यजन-भाग सम्भवतः चर्म का बनाया जाता था ।

दर्पण—इसके नाना प्रमाण निर्धारित किये गये हैं । यह प्रायः सुवृत्त अर्थात् गोल बनाया जाता था और इसके किनारे कुछ उठे होते थे और उसका रिम रेखाओं से रजित रहता था । दर्पण तो बड़ा ही प्रोज्ज्वल होता था, परन्तु उसके पिछले भाग पर लक्ष्मी आदि देव अथवा देवी का चित्र अवश्य रहता था ।

मंजूषा—यह आजकल के बक्स के समान बौद्धव्य है । लकड़ी अथवा लोहे की नाना

आकृतियों में यह बनायी जाती थी। इनमें एक से लगाकर तीन कोष्ठ होते थे। इनके प्रभेदों में पर्णमजूषा, तैलमजूषा, वस्त्रमजूषा आदि के विधान हैं।

दोला तथा तुला—इस पर भी वर्णन प्राप्त होते हैं। परन्तु पजर अथवा नोडो के निम्न प्रभेद बड़े मनोरञ्जक हैं। मान-पुरस्सर निम्नतालिका देखिए —

पंजर अथवा नोड	मान
मृगनाभि विडाल पजर	१—२ हस्त
शुक "	३—२३ अंगुल
चातक "	७—२३ "
चकोर "	" "
मराल "	" "
पागवत "	" "
नीलकण्ठ "	२५—२३ "
कुजरीय "	५—२१ "
खजरीट "	७—२३ "
कुक्कुट "	१५—३१ "
कुलाल "	१५—३१ "
नकुल "	११—२७ "
तित्तिरि "	७—२३ "
गोधा "	९—२५ "
व्याघ्र "	१३—३३ हस्त

चतुर्थ पटल
प्रासाद-निवेश

प्रासाद एवं विमान

(लोक-व्यवहार तथा शास्त्रीय अर्थ)

विषय-प्रवेश

हिन्दू प्रामाद भारतीय वास्तु-शास्त्र एवं भारतीय वास्तु-कला का मुकुटमणि ही नहीं, सर्वस्व है। भारतीय स्थापत्य की मूर्तिमती विभूति हिन्दू-प्रामाद है। यहाँ का स्थापत्य यज्ञवेदी में प्राग्भ होता है और मन्दिर की शिखर-शिखा पर समाप्त होता है। प्रामाद शब्द में "प्रकर्षण माननम् (चयनम्)" की ही तो परम्परा है, जो सर्वप्रथम वैदिक चिति के कलेवर-निर्माण में प्रयुक्त हुई और वही कालान्तर में हिन्दू मन्दिरों के निर्माण की पृष्ठभूमि बनी। मानव-सभ्यता के विकास की आध्यात्मिक, आधिदैविक एवं बौद्धिक, मानसिक तथा काल्पनिक आदि विभिन्न सांस्कृतिक प्रगतियों में वास्तु-कलात्मक कृतियाँ एक प्रकार में सर्वातिशायिनी स्मृतियाँ हैं। ये कृतियाँ दृष्टका-पापाण आदि चिरस्थायी द्रव्यों से आबद्ध होकर युग-युग तक इस सांस्कृतिक विकास का परम निदर्शन ही नहीं प्रस्तुत करती हैं वरन् प्राचीन सांस्कृतिक वैभव का प्रत्यक्ष इतिहास भी उपस्थित करती हैं। प्रत्येक देश एवं जाति की वास्तु-कृतियों में तत्कालीन जाति एवं देश की विशेषताओं की छाप रहती है। भारतीय वास्तु-कला की सर्वप्रमुख विशेषता उसकी अध्यात्म-निष्ठा है। यहाँ पर वास्तु-कला (जो विशेष कर मन्दिर-निर्माण में पनपी, वृद्धिगत हुई और मन्दिर के उत्तुंग शिखर के समान ऊँची उठी) का आधारभूत अध्यवसाय-प्रयोजन भारतीय जन-समाज की धार्मिक चेतना एवं विश्वास को मूर्त स्वरूप प्रदान करके उनके प्रतीकत्व का कल्पन ही नहीं है, वरन् इस देश के दर्शन एवं पुराण में प्रतिष्ठापित तत्त्वों के रहस्यों का विजृम्भण भी है। यहाँ के मन्दिरों के निर्माण में जन-समाज की धार्मिक उपचेतना की महती निष्ठा में देवमिलन की भावना ही सर्वप्रधान है। मन्दिर का पीठ, उसका कलेवर एवं उसका आकार एवं विस्तार तथा उपसहार सभी इस भावना के प्रतीक हैं। प्रामाद-वास्तु के विकास में हम देखेंगे कि जिस पूजा-भावना से हमारे पूर्वजों ने पापाण-पट्टिकाओं में तथा आरण्यक वनस्पतियों की वन्दनवार एवं मण्डपों से अलंकृत पूजा-गृहों की निर्माण-परम्परा का प्रचार किया था, वही भावना सर्वदा जागरूक रही अथवा वृद्धिगत होती रही।

मानव-देव-मिलन की कथा एकांगी नहीं है। मानव देव से मिलने के लिए ऊपर उठता है तो उठते हुए मानव को देव ने सदैव चार पग आगे आकर छाती से लगाया है। प्रासाद-वास्तु की रूप-रेखा में दोनों तत्त्व चित्रित हैं। प्रासाद के उत्तम शिखर में देवत्व की खोज मानव के प्रयास की प्रतीक है और जहाँ पर यह प्रासाद-शिखर बिन्दु में अवसान प्राप्त करता है वही मानव-देव-मिलन है अथवा मानवता का देवत्व में विकास है या मानवता एवं देवत्व की एकता स्थापित होती है। हिन्दू-स्थापत्य के सर्वस्व हिन्दू-प्रासाद के इस सर्वांगीण दृष्टिकोण के अतिरिक्त एक धार्मिक-व्यावहारिक दृष्टिकोण भी है जो जन-धर्म की आस्था का परिचायक है और जिसकी परम्परा पुराणों की पुण्य-भूमि पर पल्लवित हुई है। मन्दिर-निर्माण बापी, कूप एवं तडागादि-निर्माण के समान पूर्व-धर्म की सस्था है। व्यावहारिक रूप से परोपकारार्थ भी यह धर्मार्थ समझा गया। प्रायः सभी धर्माचार्यों ने परोपकारार्थ-निमित्त प्रपा (प्याऊ) एवं तडागादि की महिमा गायी है। सूत्र-ग्रन्थों में तो इस सस्था का बड़ा ही गुणगान है। हिन्दू-धर्मशास्त्रों में वर्णित प्रतिष्ठा और उत्सर्ग का माहात्म्य इस पुरातन सस्था का पक्का प्रमाण प्रस्तुत करता है।

प्रस्तुत प्रासाद-वास्तु को पूर्ण रूप से समझने के लिए हमें सर्वप्रथम उसकी पृष्ठ-भूमि के उन प्राचीन गतों एवं आवर्तों का अन्वेषण करना है जिनके सुदृढ़ एवं सनातन, दिव्य एवं ओजस्वी, कान्त एवं शान्त स्कन्धों पर हिन्दू-प्रासाद की बृहती शिलाओं का न्यास हुआ है। हिन्दू प्रासाद हिन्दू सस्कृति, धर्म एवं दर्शन, प्रार्थना, मन्त्र एवं तन्त्र, यज्ञ एवं चिन्तन, पुराण एवं काव्य, आगम एवं निगम का पुजीभूत मूर्त रूप है। भारतीय प्रासाद-रचना लौकिक कला पर आधारित नहीं है। सत्य तो यह है कि प्रासाद स्वयं लौकिक नहीं, वह अलौकिक एवं आध्यात्मिक तत्त्व की मूर्तिमती व्याख्या है। यह मूर्ति-मान् आकार ऐसे ही नहीं उदय हो गया। शताब्दियों की सांस्कृतिक प्रगतियों के सघर्ष से जो अन्त में उपसहार प्राप्त हुआ वही हिन्दू-प्रासाद है। इसकी पृष्ठभूमि के प्रविवेचन में हमने अलग से एक ग्रन्थ का निर्माण किया है जिसमें भारतीय सस्कृति के विकास की नाना परम्पराओं—श्रौत, स्मार्त, पौराणिक, आगमिक तथा दार्शनिक आदि की देन का मूल्यांकन करते हुए श्रुति-स्मृति-पुराण-प्रतिपादित भारतीय धर्म की आत्मा से उद्भावित एवं भारतीय दर्शन की महाज्याति से उद्दीपित हिन्दू प्रासाद की व्याख्या में जिन नाना पृष्ठभूमियों के दर्शन किये हैं उनमें वैदिकी, पौराणिकी, राजाश्रया एवं लोकधर्मिणी का विशेष उल्लेख है। इस पृष्ठभूमि के मूल्यांकन में कलात्मक, दार्शनिक एवं धार्मिक तीनों दृष्टियों के उन्मेष से लेखक का यह उपोद्घात एतद्विषयक प्रथम अनुसन्धान है। यह सब हमारे हिन्दू-प्रासाद (चतुर्मुखी पृष्ठभूमि) में द्रष्टव्य है। इस विषय-प्रवेश में

पाठको का ध्यान इस तथ्य की ओर आकर्षित करना है कि भारत का स्थापत्य अदेव-हेतुक बहुत कम रहा है। भारतीय स्थापत्य का मुकुटमणि किंवा उसकी सर्वातिशायिनी कला अथवा उसका मूर्तिमान् स्वरूप (शरीर एवं प्राण) हिन्दू-प्रासाद है। हिन्दू संस्कृति की लोकव्यापिनी यह प्रोज्ज्वल पताका है। हिन्दू-प्रासाद मानव-कौशल की पराकाष्ठा ही नहीं, देवत्व की प्रतिष्ठा का भी परम सोपान है। सागर एवं बिन्दु, जड़ एवं चेतन, आत्मा एवं परमात्मा के पारस्परिक सम्बन्ध की व्याख्या में हिन्दू शास्त्रकारों ने कलम तोड़ रखी है। हिन्दू स्थपतियों ने भी अपनी छेनी और बसूली आदि सूत्राष्टक (दे० पीछे) से वही कमाल दिखाया है। क्रान्त-दर्शी मनीषी कवियों (ऋषियों) ने अपनी वाणी से जिस अध्यात्म-तत्त्व के निष्पन्द में छन्द-बन्ध एवं वर्ण-विन्यास के द्वारा जिस लोकोत्तर भावाभिव्यञ्जन का सूत्रपात किया है वही परिणाम प्रख्यात स्थपतियों की इन महाविभूतियों में भी पाया गया है। इष्टका एवं पाषाण की इस रचना में धर्म एवं दर्शन ने प्राण-संचार किया है। अतः इस मौलिक आधार के मूल्यांकन बिना हिन्दू-प्रासाद की वास्तु-शास्त्रीय अथवा वास्तु-कलात्मक व्याख्या अथवा विवेचना अधूरी है।

भारतीय जीवन सदैव अध्यात्म से अनुप्राणित रहा। जीवन की सफलता में लौकिक अभ्युदय की अपेक्षा पारलौकिक निःश्रेयस ही सर्वप्रधान लक्ष्य रहा। पारलौकिक निःश्रेयस की प्राप्ति में नाना मार्गों का निर्देश है। प्रार्थना, मन्त्रोच्चारण, यज्ञ, चिन्तन-ध्यान, योग-वैराग्य, जप-तप, पूजा-पाठ, तीर्थयात्रा, देव-दर्शन, देवालय-निर्माण—एक शब्द में इष्ट और पूर्त (इष्टापूर्त) की विभिन्न सस्थाओं एवं परम्पराओं ने सनातन काल से इस साधना-पथ पर पाथेय का काम किया है। मानव-सम्प्रदाय की कहानी में मानव की धर्म-पिपासा एवं अध्यात्म-जिज्ञासा ने उसे पशुता से अपने को आत्मसात् करने से बचाया है। प्रत्येक मानव का बौद्धिक स्तर एक-सा नहीं, उसका मानसिक क्षितिज भी एक-सा विस्तृत नहीं। उसकी रागात्मिका प्रवृत्ति भी एक सी नहीं। उसका आध्यात्मिक उन्मेष भी सर्व-समान नहीं। अतः मानवों की विभिन्न कोटियों के अनुरूप, साध्य पारलौकिक निःश्रेयस की प्राप्ति में नाना साधना-पथों का निर्माण हुआ। मार्ग अनेक अवश्य है, लक्ष्य तो एक ही है। यह लक्ष्य है देवत्व-प्राप्ति। संसार मानवता एवं देवत्व के पार्थक्य का कोलाहल है। इस कोलाहल का शब्द उस दिव्य स्वर्ग में नहीं सुनाई देता जहाँ मानव-देव मिलन है। संसार-यात्रा एवं मानव का ऐहिक जीवन दोनों ही उस परम लक्ष्य की प्राप्ति की प्रयोगशाला हैं। देश-काल की सीमाओं ने यद्यपि इस लक्ष्य की ओर जाने के लिए अगणित मार्गों का निर्माण किया है, परन्तु विकासवाद की दृष्टि से देव-पूजा, देव-प्रतिष्ठा एवं देवालय-निर्माण भारत की सर्वाधिक प्रशस्त, व्यापक एवं सर्व-लोकोपकारी संस्था साबित

हुई है। तपोधन महर्षियो एवं ज्ञान-धन ज्ञानियो से लेकर साधारण से साधारण विद्या-वृद्धि वाले प्राकृत जनो—सभी का यह मनोरम एवं सरल साधनापथ है।

इसी मौलिक उन्मेष में लेखक ने हिन्दू-प्रासाद की चतुर्मुखी पृष्ठभूमि की उद्भावना की। इसमें "वैदिकी" का तात्पर्य हिन्दू-प्रासाद की मौलिक भित्ति, वैदिकचिति के महत्त्व का मूल्यांकन है। हमने प्रासाद की समीक्षा के लिए तीन दृष्टियों—कलात्मक, दार्शनिक एवं धार्मिक—पर ऊपर संकेत किया है। वैदिकी से हमें प्रासाद की कलात्मक प्रकृति का कुछ आभास प्राप्त हो सकता है। दार्शनिक अथवा आध्यात्मिक दृष्टि से हम आगे के अध्याय में कुछ विवेचन करेंगे परन्तु धार्मिक दृष्टिकोण से पुनः दो अवान्तर धाम्नाएँ प्रस्फुटित होती हैं; एक तो पौराणिक-धर्म में प्रतिपादित पूर्त-व्यवस्था—देवालय, कूप, तडाग, वापी आदि के निर्माण की परोपकारार्थ (धर्मार्थ) परम्परा तथा दूसरी इसका जनसमाज, विशेष कर राजाओं, समृद्ध एवं सम्पन्न व्यक्तियों पर प्रभाव तथा उनके आश्रय से इस संस्था का दैनन्दिन विपुल प्रसार और उसके द्वारा प्रासाद-निर्माण का लोकोत्तर उत्थान। इन दोनों दृष्टियों की समीक्षा में हमने उपर्युक्त ग्रन्थ में "पौराणिकी" अर्थात् पूर्त-धर्म के द्वारा प्रासाद-निर्माण की प्रेरणा, "राजाश्रया" अर्थात् राजाओं के द्वारा संरक्षण-प्रदान, जिससे भव्यातिभव्य बहुद्वयापेक्ष प्रामादों का निर्माण हो सका, तथा "लोकधर्मिणी" अर्थात् तीर्थयात्रा के माहात्म्य के द्वारा उद्भावित एवं उपलब्ध नाना पावन क्षेत्रों पर प्रासादों की प्रतिष्ठा एवं उदय आदि की विभावना की है।

अस्तु, अन्त में प्रासाद की पृष्ठभूमि के इस औपोद्घातिक निर्देश के उपरान्त प्रकरण की अवतारणा में इतना ही सूच्य है कि यद्यपि प्रासाद-कला की समीक्षा में अर्वाचीन समय में बहुत-से ग्रन्थ लिखे गये हैं परन्तु उनमें शास्त्रीय दृष्टिकोण का अभाव है। इस ग्रन्थ में शास्त्रीय दृष्टिकोण से ही प्रासाद की कलात्मक समीक्षा अभिप्रेत है। नदनु रूप प्रासाद-वास्तु के जन्म एवं विकास के साथ-साथ प्रासाद की नाना शैलियों एवं उसके निवेश के सिद्धान्तों एवं प्रासाद-निवेश के अन्य सहायक निवेशों—मण्डप, जगती आदि पर भी नयी-नयी उद्भावनाएँ की गयी हैं और अन्त में भारतीय प्रासाद-कला का केन्द्रानुरूप अथवा राजाश्रयानुरूप एक विहंगम दर्शन भी किया गया है और अन्त में यह भी प्रयास किया गया है कि शास्त्रों में प्रतिपादित प्रासाद-स्थापत्य के सिद्धान्त और कला-कृतियों में कहाँ तक समन्वय की प्रतिष्ठा हो सकी है। किसी भी शिल्प-ग्रन्थ का अध्ययन बिना उसकी समन्वयात्मक प्रतिष्ठा के पूर्ण नहीं कहा जा सकता। लेखक ने इसी परम उद्देश्य को लेकर इस पारिभाषिक विज्ञान के अध्ययन का प्रयास किया है।

‘प्रासाद-रचना’ वास्तु-कला (स्वाण्ट्य) का एक महत्त्वपूर्ण अंग है। ‘प्रासाद’ शब्द वैसे तो जन-साधारण में राजाओं के महलों के लिए प्रायः प्रयुक्त होता है, परन्तु वास्तु-शास्त्रीय परिभाषा में तो प्रासाद का तात्पर्य विगुह स्वरूप में देवमन्दिर से है। प्रासाद में ‘राज’ शब्द के जोड़ने से वह राजमहल का बोधक बन जाता है। अतः संक्षेप में ‘प्रासाद’ शब्द परम्परा से देवमन्दिरों एवं राजमहलों—दोनों के लिए प्रयुक्त हुआ है। अमरकोश में “हृग्यादि घनिना वासः प्रासादो देवभूमिजाम्” जो उल्लेख है वह उपर्युक्त कथन की पुष्टि करता है।

डा० आचार्य महोदय ने अपनी Encyclopaedia of Hindu Architecture (cf p. 364) में प्रासाद शब्द पर विस्तृत विवेचन किया है तथा विभिन्न उदाहरणों एवं अवतरणों का समुद्धरण कर अन्त में प्रासाद शब्द से निर्म्मानिखित भिन्न-भिन्न भवनों एवं रचनाओं का अर्थ लिया है। डॉ० साहब लिखते हैं —

“उपर्युक्त उद्धरणों से यह प्रकट है कि ‘प्रासाद’ शब्द का तात्पर्य आवास-भवनो एवं देवमन्दिरों दोनों से है। प्रासाद शब्द—विशाल देवालयों एवं क्षुद्रमण्डपों, जहाँ पर किसी देव अथवा देवाधिदेव महादेव के लिए की स्थापना होती है—दोनों के लिए प्रयुक्त होता है। इस शब्द के अर्थ में उत्तुंग राजभवन एवं साधारण गृह दोनों सम्मिलित हैं; भवन की परम्परा में प्रासाद का अर्थ है बहुभौमिक भवन, बुर्ज तथा उत्तुंग दर्शक-पीठ, एक ऐसा भवन जो ऊँची जगती पर निर्मित किया गया हो और जिस पर पहुँचने के लिए सोपान-पवित्र का सहारा लिया जाय, वह भवन जो किसी देव-निर्मित अभिषिक्त है अथवा जिसमें राजा रहता है, अर्थात् देवमन्दिर तथा राजभवन, अथवा परिषद्-प्रकोष्ठ या बौद्ध-दीक्षा-शाला।” ‘प्रासाद’ पर प्रकाश डालने के लिए जिन-जिन अर्थों का हम अवतरण में समावेश किया गया है वे लौकिक विशेष हैं वैज्ञानिक कम। वास्तु-शास्त्रीय वैज्ञानिक विवेचन में शब्दशक्ति एवं परम्परागत विभिन्न साहित्य-सन्दर्भों से चर्चित एवं प्रचलित शब्दों का सर्वांश में समाहार नहीं होना चाहिए। पारिभाषिक शब्द तो एक ही दो वस्तु के नियामक होने चाहिए,—अन्यथा विज्ञान तथा साहित्य में फिर अन्तर ही क्या रहा? इसमें सन्देह नहीं कि ‘डाक्टर साहब’ ने अपने विस्तृत अनुसन्धान एवं प्रगल्भ-भाषेयण से जो इस शब्द की छान-बीन की है वह परम स्तुत्य है परन्तु वास्तु-शास्त्रीय वैज्ञानिक विवेचन में पारिभाषिक शब्द के एक नियत अर्थ की खोज आवश्यक है। पुराणों एवं आगमों तथा रामायण, महाभारत आदि विभिन्न साहित्य-ग्रन्थों के साथ-साथ भारतीय अभिलेखों एवं बौद्ध धार्मिक-साहित्य आदि के विभिन्न सन्दर्भों में जो ‘प्रासाद’ शब्द के बहुल प्रयोग प्राप्त होते हैं उनसे निस्सन्देह उसका विभिन्न अर्थों में प्रयोग स्पष्ट है। परन्तु प्रासाद शब्द का विशुद्ध एवं एकांगी प्रयोग देवमन्दिर

के लिए ही पुराणों में हुआ है। मानसार में तथा कामिकागम आदि दाक्षिणात्य ग्रंथों में मन्दिरों के लिए विमान शब्द का विशेष प्रयोग हुआ है।

समरांगणसूत्रधार में तो प्रासाद शब्द का एकमात्र अर्थ देवमन्दिर है। विभिन्न प्रकार के देवालयों के वर्णन में असन्दिग्ध रूप से प्रासाद शब्द का ही अविकल प्रयोग किया गया है। इसके अतिरिक्त जैसा कि "स्थपति एवं स्थापत्य" के प्रकरण में हम देख चुके हैं कि चतुर्विध स्थापत्य के आठ अंगों में "प्रासाद" एक विशिष्ट अंग है। प्रासाद-रचना, राज-भवन-निर्मिति तथा साधारण भवन-प्रकल्पना इन तीनों के अपने पृथक्-पृथक् कला-मिद्धान्त हैं। समरांगण का यह वैज्ञानिक वर्गीकरण भारतीय स्थापत्य में एक विशेष देन है।

अतः इस अवतरण से स्पष्ट है कि प्रासाद-रचना (Temple-architecture) राज-भवन (नृपतेर्वेश्म) तथा साधारण-भवन इन दोनों से अपनी पृथक् सत्ता रखता है। इसी दृष्टिकोण से समरांगण में देवमन्दिरों के लिए 'प्रासाद' शब्द का प्रयोग किया गया है। वैसे तो देवमन्दिर के लिए विभिन्न वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में विभिन्न पर्याय प्रस्तुत किये गये हैं अथवा देवमन्दिर के लिए प्रासाद शब्द के अतिरिक्त विमान शब्द का भी प्रचुर प्रयोग देखा गया है, परन्तु उत्तरापथीय परम्परा में देवमन्दिर के लिए प्रायः सभी ग्रन्थों में प्रासाद शब्द का ही विशेष प्रयोग पाया जाता है।

'प्रासाद वास्तु' की निष्पत्ति अथवा उसकी प्रादुर्भाव एवं विकास-विषयक समीक्षा में इस तथ्य की ओर विशेष विवेचन होगा। यहाँ पर इस अध्याय में प्रासाद शब्द का क्या तात्पर्य है तथा इसके सकेत का कहाँ तक विस्तार है—इसी पर विशेष ध्यान देना है।

समरांगणसूत्रधार ग्यारहवीं शताब्दी का ग्रन्थ है। प्रासाद-वास्तु का विकास एवं चरमोत्कर्ष उस समय तक पूर्ण रूप से सम्पन्न हो चुका था—यह विज्ञ बिद्वानों से अविदित नहीं है। ग्यारहवीं शताब्दी का एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ 'ईशानशिवगुरुदेवपद्धति' है। इस ग्रन्थ में जहाँ देवपूजा आदि के सम्बन्ध में विस्तृत विवेचन है वहाँ प्रासाद-वास्तु, प्रतिमा-निवेश आदि पर भी बड़ा ही प्रोज्ज्वल प्रकाश डाला गया है। तृतीय भाग के बारहवें अध्याय के सोलहवें श्लोक में 'प्रासाद' शब्द का बड़ा ही सुन्दर एवं विशद अर्थ अवलोकनीय है जिससे प्रासादवास्तु का मर्म अविकल अवतरित हो गया है। उसका सार है कि देवमन्दिर—प्रासाद का स्वरूप शिव तथा शक्ति की उभयात्मक सत्ता का द्योतक है। अथवा इसके स्वरूप में प्रारम्भिक तत्त्व, जैसे वसुधा (धरा) आदि से लेकर शक्ति तक सभी तत्त्वों का समावेश है। इस प्रकार प्रासाद-रूपी यह देवमन्दिर शैवी मूर्ति के नाम से चरितार्थ होता है। अतः यह प्रासाद ध्यान एवं पूजा दोनों के लिए योग्य है।

प्रासाद की यह परिभाषा 'प्रासाद' शब्द के धात्वर्थ में भी खिपी हुई है। यह शब्द (प्रासाद) उस अर्थ अथवा अभिधेयार्थ का द्योतक है जिससे हम उस निराकार अव्यक्त पुरुष की सादन-क्रिया करते हैं। अतः सादित पीठ एवं साद्य देव दोनों ही प्रासाद में प्रकट हैं। वाजसनेयीसंहिता के सादन-मन्त्र (१२.५३) का यही मर्म है। उपर्युक्त प्रासादपरिभाषा में शिव एवं शक्ति का निर्देश है—यह शैव-परम्परा है। वैष्णव शिव के स्थान पर विष्णु तथा शक्ति के स्थान पर लक्ष्मी समझ ले, इसी प्रकार अन्य देवों के प्रासादों के सम्बन्ध में भी यही चारितार्थ्य है। इस परिभाषा एवं उद्धरण का एकमात्र आशय यह है कि 'प्रासाद' एक प्रकार का निराकार एवं अव्यक्त पुरुष का साकार एवं प्रकट स्वरूप है। अग्निपुराण में लिखा है —

प्रासादं पुरुषं मत्वा पूजयेद् मन्त्रवित्तमः ।

एवमेव हरिः साक्षात् प्रासादत्वेन संस्थितः ।

अर्थात् 'प्रासाद' पुरुष-स्वरूप समझना चाहिए तथा मन्त्रवेत्ता के लिए प्रासाद भी पूज्य है। अथवा प्रासाद साक्षात् हरि स्वरूप है।

इस प्रकार प्रासाद-वास्तु का तात्पर्य स्थापत्य कौशल में उस भवन-विशेष से ही नहीं है जिसे हम पूजा-वास्तु कहते हैं अपितु भारतीय वास्तु-परम्परा में प्रासाद अथवा देवमन्दिर पूजा-गृह के साथ ही पूज्य भी है। वह पार्थिव ही नहीं अपार्थिव भी है। प्रासाद में हमारा अभिप्राय है अप्रत्यक्ष पुरुष (ब्रह्म) का प्रत्यक्ष मूर्तस्वरूप, जिसमें सर्वव्यापक अप्रत्यक्ष पुरुष की प्रतीकस्वरूप प्रतिमा की स्थापना होती है। इसी परम्परा के अनुसार आज भी जहाँ देवालय की प्रतिमा का दर्शन एवं पूजन होता है वहाँ देवालय की प्रदक्षिणा भी नितान्त आवश्यक समझी जाती है।

प्रासाद-वास्तु के समुद्घाटन में जैसा कि आगे के अध्याय में प्रतिपादित किया गया है, प्रासाद-प्रकल्पन में—देवमन्दिर की रचना में पुराणाकृत का सम्यक् सन्निवेश प्रायः सभी वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों ने किया है। निम्नलिखित अवतरण विशेष द्रष्टव्य हैं —

प्रासादं वासुदेवस्य भूतिभेदं निबोध मे ।

धारणाद्वरणो विद्धि आकाशं शुक्तिरात्मकम् ॥

तेजस्तत् पावकं विद्धि वायुं स्पर्शगतं तथा ।

पाषाणादिविबद्धं जलं पार्थिवं पृथिवीगुणम् ॥

प्रतिशब्दोद्भवं शब्दं स्पर्शं स्यात् कर्कशादिकम् ।

शुक्लादिकं भवेद्रूपं रसमन्नादिवर्शनम् ॥

भूपादिवान्धं गन्धन्तु वाग्भेदोर्विषु संस्थिता ।

शुक्नासाधिता नासा बाहू तद्वक्त्रौ स्मृतौ ॥

शिरस्त्वण्डं निगदितं कलशं मूर्द्धञ्च स्मृतम् ।
 कण्ठं कण्ठमिति ज्ञेयं स्कन्धं वेदी निगद्यते ॥
 पायूपस्थे प्रणाले तु त्वक् सुधा परिकीर्त्तिता ।
 मुखं द्वारं भवेवस्य प्रतिमा जीव उच्यते ॥
 तच्छक्तिं पिण्डिकां विद्धि प्रकृतिं च तदाकृतिम् ।
 निश्चलत्वञ्च गर्भोऽस्या अभिष्ठाता तु केशवः ॥
 एवमेष हरिः साक्षात् प्रासादत्वेन संस्थितः ।
 जङ्घा त्वस्य शिषो ज्ञेयः स्कन्धे धाता व्यवस्थितः ॥
 ऊर्ध्वभागे स्थितो विष्णु-रेवं तस्य स्थितस्य हि ।

(अग्निपुराण ६१.१९-२७)

इसी प्रकार के प्रवचन ह्यशीर्षं एव शिल्परत्न मे भी दृष्टव्य है —

सर्वतस्त्वमयी यस्मात् प्रासादो भास्करी तनुः ।
 तद् यथावस्थितं सर्वं कथयामि निबोधत ॥
 पायूपस्थौ प्रणालौ द्वौ नेत्रौ ज्ञेयौ गवाक्षकौ ।
 सुधा भुग्न (?) पिनीज्ञेया स (व) शो मञ्जरीकीर्द्धन्तः ॥
 जङ्घा जङ्घा तु विज्ञेया वरङ्घी वसना मता ।
 शुकाग्रा तु भवेन्प्रासा सूत्राणि विशेषतः ॥
 गर्भः स्थिरत्वे विज्ञेयो मुखं द्वारं प्रकीर्त्तितम् ।
 कपाटौ पृष्ठपुटौ ज्ञेयौ प्रतिमा जीवमुच्यते ॥
 स्कन्धस्तु वेदी गदिता कण्ठं कण्ठमिहोच्यते ।
 शिरोमालास्थितं ज्ञेयंजन संस्थितम् ॥
 एवमेष रविः साक्षात् प्रासादस्येन संस्थितः ।
 जगती पिण्डिका ज्ञेया प्रासादो भास्करः स्मृतः ॥

(ह्यशीर्षपञ्चरात्र ३९-व० २० स० मं०)

प्रपदं पादुकं विद्याच्छिखा स्तूपीति कथ्यते ।
 लोहकौलकपत्रादि सर्वं दन्तनखादिकम् ॥
 सुधा शुक्लं त्रिवष्टकौघमस्थिमज्जा च पीतरक् ।
 मेदः श्यामरुचिस्तद्वद् रक्तं रक्तरुचिस्तथा ॥
 मांसं मेघकवर्णं स्याच्छर्मा नीलं न संशयः ।
 त्वक् कृष्णवर्णमित्याहुः प्रासादे सप्तधातवः ॥

(शिल्परत्न १६. १२१-२३)

इन प्रवचनों के प्रामाण्य से हम प्रासाद-वास्तु की उत्पत्ति (Origin) पर भी एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण मत स्थिर कर सकते हैं। अभी तक विद्वानों ने प्रासादोत्पत्ति (Origin of Temple) पर नाना आकृत लगाये हैं। 'Mound and Grave Theory,' 'Umbrella Theory' तथा 'Theory of the evolution of Stupa' आदि काल्पनिक आकृतों से हम परिचित ही हैं। वास्तव में प्रासाद-वास्तु का विकास एवं विजृम्भण पुरुषाकार एवं पुरुषावयव के सादृश्य पर निर्भर रहा है जिसे Organic Theory के नाम से पुकारा जा सकता है और जिसकी विशेष समीक्षा मल्लाना ने अपने ग्रन्थ में की है (cf. Studies in Sanskrit Texts on Temple Architecture with special ref. to Tantrasamuccaya, pp. 1-25)। प्राचीन समस्त वाङ्मय में यही सिद्धान्त सर्वत्र प्रतिपादित है। अग्निपुराण के "प्रासाद पुरुष मत्वा पूजयेन्मन्त्रवित्तम" से हम परिचित ही हैं—यह परवर्ती ग्रन्थ है। स्कन्दोपनिषद् ऐसी प्राचीन पुस्तक में भी तो यही मर्म उद्घाटित है —

देहो देवालयः प्रोक्तो जीवो देवः सनातनः ।

त्यजेद्विद्वाननिर्मात्यं सोऽहंभावेन पूजयेत् ॥

प्राचीन वाङ्मय के अज्ञान से ही विद्वान् लोग उपर्युक्त व्यर्थ के आकृतों से भारतीय स्थापत्य एवं विशेष कर हिन्दू प्रासाद (Hindu Temple) के विकास-सम्बन्धी भ्रान्त मतों की चर्चा करते रहे हैं। अब आशा है वास्तु-शास्त्रीय इस नवीन अध्ययन, अनुसन्धान एवं श्वेषण से ये विप्रतिपत्तियाँ भारतीयता-विज्ञान (Indology) से दूर हो सकेंगी। प्रासाद-वास्तु का प्रतिपादन करने वाले भारतीय साहित्य (पुराण एवं शिल्प अथवा वास्तु-शास्त्र ग्रन्थ) ने प्रामादों के अंगों एवं उपांगों का जो वर्णन किया है उन सभी के नाम इसी सिद्धान्त पर रखे गये हैं। पुरुषाकृति प्रासाद के अविकल अंग पुरुषावयवों के आधार पर आधारित है। निम्न तालिका निम्नलिखित है —

१-पादुका	९-पर्व	१७-मूर्धा
२-पाद	१०-गल	१८-मस्तक
३-चरण	११-ग्रीवा	१९-मुख
४-अङ्घ्रि	१२-कन्धर	२०-वक्ष
५-जघा	१३-कण्ठ	२१-कट
६-ऊरु	१४-शिखर	२२-कर्ण
७-कटि	१५-शिरस	२३-नासिका
८-कुक्षि	१६-शीर्ष	२४-शिखा आदि ।

समरागणसूत्रधार अथवा अन्य किसी भी वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ को लीजिए तथा उसमें जो नाना शैली एवं नाना वर्ग के प्रासाद वर्णित हैं उनमें किसी भी उपलक्ष-णात्मक प्रासाद को देखिए, उसके वर्णन में इन्हीं शब्दों से प्रासाद-वास्तु की संज्ञाओं का प्रयोग मिलेगा। अतः उपर्युक्त सिद्धान्त की सत्यता का मूल्यांकन हम कर सकते हैं। अथच ये शब्द जो पारिभाषिक पदों के रूप में व्यवहृत हुए हैं उनको हमें पादाधिक्य अर्थ (objective sense) में नहीं लेना चाहिए। उनका मर्म स्वात्मात्मक अर्थ (subjective sense) में छिपा है जिससे भारतीय वास्तुकला का अवयवावयवी ऐकात्म्य परिनिष्ठित हुआ है और भारतीय भवन, (विशेष कर) प्रासाद (Hindu Temple) एकमात्र दृष्टकापाषाणपुञ्ज न रहकर प्राणदिग्ध पुरुष-रूप में परिनिष्ठित हुआ है। भारतीय स्थापत्य की छन्दव्यवस्था (Rythm) तथा मर्मवेध-परित्याग आदि के सिद्धान्त इसी मौलिक सिद्धान्त की पुष्टि करते हैं।

अथच यहाँ पर एक तथ्य और सूच्य है। प्रायः हम देखते हैं कि जहाँ भारतीय प्रासादों के बाह्य कलेवर पर नानाभूमिक भूमिकाओं, चित्रणों, चित्रों, शोभा-सभागों की सर्वत्र छटा, सुषमा एवं सौन्दर्य देखने को मिलेगा वहाँ उसके अन्तराल, विशेष कर गर्भगृह में इन शोभाओं का सर्वथा अभाव किंवा शून्यत्व भी इसी उपर्युक्त मत का पोषक है। अस्तु,

प्रासाद-रचना एवं उसके विकास की इस परम्परा के उद्घाटन के सम्बन्ध में यहाँ पर विज्ञ विद्वानों को अविदित नहीं है कि जिस प्रकार वास्तु-कला की भवन-रचना के अग का विकास विशेष कर राजाश्रय पाकर हुआ है उसी प्रकार पौराणिक धर्म ने, विशेष कर शिवपूजा एवं माहात्म्य तथा विष्णु-पूजा एवं माहात्म्य ने इस दिशा में अर्थात् प्रासाद-रचना एवं उसके विकास में बड़ा योग दिया।

पौराणिक युग के प्रथम वैदिक काल में देवों की पूजा प्रतिमा के रूप में नहीं होती थी। वैदिक-काल स्तुति, यज्ञ एवं चिन्तन का युग था अतः मूर्ति-पूजा का प्रचार नहीं हो पाया था। अतः इस युग को देवोपामना की दृष्टि से हम स्तुति-प्रधान (ऋग्वेदादि वेदों का समय), यज्ञ-प्रधान (ब्राह्मण-काल) तथा चिन्तन-प्रधान (आरण्यक एवं उपनिषत्काल) के रूप में देख सकते हैं। इसके अतिरिक्त विज्ञ विपश्चित् इससे भी अविदित नहीं है कि यज्ञ-बहुल वैदिक धर्म के विरोध में तो स्वयं भारतीय ऋषियोग ने ही विरोध की वज्रयन्त्री उठायी थी जिसके विपुल प्रमाण आरण्यको एवं उपनिषदों में बिखरे पड़े हैं। यही कारण है कि यज्ञ की परम्परा का अचिराज्य जो ब्राह्मण-काल में सर्वोच्च शिखर पर आसीन था वह आरण्यको एवं उपनिषदों की कालपरम्परा में ढहकर भूमितल पर अपने समुचित स्थान पर आ गया था। याज्ञिकोपासना के खण्डहरो में ही ब्रह्म-

चिन्तन एवं आत्मचिन्तन की परम्परा को पल्लवित करने के लिए उपासना की एक नवीन धारा का संचार हुआ जिससे प्रेक्षक पाठक पूर्ण रूप से परिचित हैं। यज्ञिय उपासना के प्रति यह विरोध आभ्यन्तरिक ही था बाह्य नहीं। अतः धर्म-संहार न होकर धर्म-सुधार ही हुआ। परन्तु आगे चलकर दो नवीन धर्मों ने—बौद्ध तथा जैन इन दो अवैदिक एवं तार्किक धर्मों ने “यज्ञबहल”, “हिंसासमन्वित,” “आडम्बर-पूर्ण” इस ब्राह्मण-धर्म का घोर विरोध किया। यह विरोध साधारण न था। इसका प्रचार जनसाधारण में होने के कारण ब्राह्मण धर्म की जड़ों में ही बड़ा धक्का लग गया था। अतः ब्राह्मणों के लिए एक विकट समस्या उपस्थित हो गयी—जन-मानस को किस प्रकार से ब्राह्मण-धर्म—सनातनधर्म की ओर पुनः आकृष्ट किया जाय और किस प्रकार से इन दोनों नवीन नास्तिक धर्मों को भारतीय आर्य-भूमि से समूलोन्मूलित कर बाहर भगाया जाय ? आपत्ति के इस काल में—सन्नान्ति के रस सन्क्रमण में ब्राह्मणों की बुद्धि की कठिन परीक्षा थी। अन्ततः परीक्षा में वे सफल हुए। पुराणों की रचना हुई। पूजा-वास्तु का प्रचार हुआ। शिव-पूजा तथा भक्ति एवं विष्णु-पूजा तथा भक्ति, पुराणों की इन दो विशाल धाराओं ने भारतीय जन-समाज को, आबालवृद्धबनिता को पूर्णरूपेण आप्लावित कर दिया। फलतः पुराना हिन्दूधर्म नये हिन्दूधर्म—पौराणिक धर्म की रूपरेखा में सज-धजकर फिर उसी प्रकार अपनी ध्वजा फहराने लगा।

सारांश यह है कि वास्तु-कला की समृद्धि में पौराणिक धर्म ने जो विशेष योग दिया उसका अभिप्राय यह है कि पौराणिक धर्म में मूर्ति-पूजा, विशेष कर शिव और विष्णु की पूजा और देवों के मन्दिरों की स्थापना का विशेष महत्त्व प्रतिष्ठित हुआ। अतएव इस नवीन हिन्दू-धर्म के प्रचार में हिमालय से लेकर कन्याकुमारी तक अर्थात् उत्तरापथ एवं दक्षिणापथ—भारत के इन दोनों विशाल भूभागों पर एक छोर से दूसरे छोर तक बड़े-बड़े मन्दिरों की स्थापना हुई। कालान्तर में वे बड़े-बड़े तीर्थ-स्थानों के रूप में परिणत हुए।

प्रासाद की व्युत्पत्ति पर प्रकाश डाला जा चुका है। प्रासादों के निर्माण के प्रयोजन का आधारभूत रहस्य क्या था—इस पर सकेत हो चुका है। अब प्रश्न यह उपस्थित होता है कि सस्कृत के वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ, जैसे मानसार आदि तथा अ-वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ, जैसे आगम-ग्रन्थों तथा पुराणों में भी अर्थात् जिन-जिन ग्रन्थों में देवमन्दिरों के सम्बन्ध में चर्चा है तथा पूजा-वास्तु का प्रतिपादन है उनमें “प्रासाद” इस शब्द के अतिरिक्त विमान आदि शब्दों का भी प्रयोग हुआ है। अतः विमान और प्रासाद में वास्तु-कला की दृष्टि से क्या कोई अन्तर है अथवा दोनों एक हैं इस प्रश्न पर थोड़ा-सा प्रकाश डालना होगा। साथ-ही-साथ प्रासाद शब्द के जो पुरातन सकेत प्राप्त होते हैं उनका अविकल प्रासाद शब्द का अर्थ देवमन्दिर के रूप में है कि नहीं यह भी विचारणीय है।

सर्वप्रथम दूसरे प्रश्न को लीजिए । डा० आचार्य महोदय की "प्रासाद" शब्द की वास्तु-शास्त्रीय खोज (देखिए *Encyclopaedia of Hindu Architecture*, page 343) का संकेत किया जा चुका है तथा यह भी कहा जा चुका है कि प्रासाद शब्द के विभिन्न अर्थ इस वास्तु-विद्या-निष्ठान में डा० साहब ने अपने प्रगल्भ गवेषण एवं अनुसंधान के प्रतिफलरूप संगृहीत किये हैं । विभिन्न शिलालेखों तथा माहृत्यिक मन्दिरों, जैसे सूत्र-ग्रन्थों के सन्दर्भों एवं रामायण तथा महाभारत आदि पुरातन साहित्य में प्रयुक्त इस शब्द के प्रयोगों एवं उनसे संकेतित विभिन्न-जातिक निर्मितियों का विपुल सग्रह डाक्टर साहब के कोश में विद्यमान है—पाठक कौतूहलवश उसका अवश्य परिशीलन करें—यहाँ पर उसकी आवृत्ति पिष्ट-पेषण ही होगी । परन्तु लेखक को इस दिशा में इतना संकेत करना है, चूँकि प्रासाद-वास्तु के विकास का प्रारम्भ वेदी-रचना में प्रारम्भ होता है तथा वैदिक-कालीन वेदी-रचना में ही परवर्ती प्रासाद-वास्तु (*Temple Building*) का विकास-बीज निहित है । अतः प्रासाद-सम्बन्धी जो प्राचीनतम संकेत वैदिक-साहित्य (सू० ग्रन्थ) में प्राप्त हुए हैं उनका सम्बन्ध वेदी-वातावरण में ही है । शाखायन श्रौतसूत्र (अ० १६वाँ, १८, १३) के जिम निम्न प्रवचन में प्रासाद शब्द का समुल्लेख हुआ है उसका अर्थ यद्यपि प्रोन्नत पीठ (*Raised Platform*) है तथापि वही प्रोन्नत पीठ (जगती के रूप में) कालान्तर में परवर्ती विशाल-काय प्रासाद भवन का आधार बना —

संस्थिते मध्यमेऽह्न्याहवनीयमभितो विश्व प्रासादान् वितन्वन्ति ।

यही उन्नत पीठ अपनी सजघज में विभिन्न पुरुषाकृति वास्तु-अवयवों से अलंकृत एवं निमित्त होकर देवावाम के रूप में परिणत हो गया । प्रासाद शब्द के व्युत्पत्ति (*etymology*) की दृष्टि में दो अर्थ निकलते हैं—“प्रकर्षणं सादनम् स्थापनम् आच्छादनं वा” (*puling up of Vedic altar*) तथा “प्रसाद एवं प्रासाद” (*pleasing*) । प्रासाद के पहले घात्वर्थ प्र+साद=स्थापन) का संकेत हो चुका है । दूसरे घात्वर्थ (प्रसाद=प्रमत्तता) के अनुसार, जैसा कि ‘शिल्परत्न’ के निम्न प्रवचन से प्रकट है, वह भवन-विशेष है जो अपने सौन्दर्य एवं अपनी ओजस्विता तथा आकर्षण के कारण मानवों एवं देवों दोनों के लिए सत्य शिव सुन्दर की सनातन आर्यभावना का प्रतीक बना । शिल्परत्न में लिखा है —

देवादीनां नराणां च येषु रम्यतया चिरम् ।

मनांसि च प्रसीदन्ति प्रासादास्तेन कीर्तिताः ॥

अर्थात् जिन भवन-विशेषों में पाषाण-शिलाओं, इष्टकाओं तथा सुधा एवं वज्रलेप आदि दृढ़ वास्तु-संभारों से स्थायित्व प्रदान करनेवाले वास्तु-सौन्दर्य की चिर-प्रतिष्ठा

संस्थापित हो चुकी है और इसी सौन्दर्य के कारण ये भवन देवादिक एवं मनुष्य दोनों के मनो को प्रमत्त करते हैं—अन्तःकरण की कलिका खिलाने हैं अतः ये भवन प्रामाद कहलाते हैं। शाखायन श्रौतसूत्र के प्रासाद-मन्दर्भ पर संकेत हो चुका। इस सूत्र-ग्रन्थ को ईसा-पूर्व पाँचवीं शताब्दी से अर्वाचीन नहीं माना जा सकता। पतञ्जलि के महाभाष्य (जिसका काल विद्वानों ने ईशवीय शतक पूर्व २०० वर्ष माना है) में भी देव-प्रासादों का निर्देश मिलता है (दे० २. २. ३४)। महाभाष्य (दे० १. १. ६) में प्रासाद एवं उसकी भूमिकाओं पर भी संकेत प्राप्त होता है। प्रामादों में भूमिकाओं एवं शिखरों का निवेश एक प्रकार से अत्यन्त प्राचीन परम्परा है। अस्तु,

साहित्यिक साक्ष्य के अतिरिक्त पुरातत्त्वीय साक्ष्य का भी थोड़ा-सा उल्लेख आवश्यक है। इस सम्बन्ध में ईसा-पूर्व दूसरी शताब्दी के एक शिलालेख (गरुड-मन्त्र, भेलमा) में अंकित भागवत-उत्तम प्रामाद का निर्देश है। इस पुरातत्त्वीय सामग्री में भी प्रामाद की प्राचीनता में दो रायें नहीं हो सकती। और भरहुत के एक रिलीफ पैनेल (ईसा-पूर्व प्रथम शताब्दी) में वैजयन्त प्रामाद का स्कीर्तन है। वह भी प्रासाद के इतिहास पर प्रकाश डालता है। इसी प्रकार अन्य नाना मन्दर्भों (दे० डा० आचार्य का वाम्नु-शास्त्रीय विश्वकोश) में भी प्रासाद की प्राचीनता प्रकट है।

इनके अतिरिक्त ईसा-पूर्व प्रथम शताब्दी में तो प्रामादों के संकेत प्रचुर प्रमाण में पाये जाते हैं।

अब रही रामायण तथा महाभारत के प्रासाद-मन्दर्भ की बात, जो विद्वान् इन ग्रन्थों में प्राप्त “प्रासाद” शब्द का अर्थ देवमन्दिर के अर्थ में लेने में हिचकिचाते हैं—यह लेखक की समझ में नहीं आता। हाँ यह निर्विवाद है कि इन ग्रन्थों में देवावासों के लिए देवतायतन, देवगृह, देवम्यान आदि शब्दों का प्रयोग हुआ है, परन्तु श्रीमती स्टेला के मत में (देखिए Hindu Temple) इन शब्दों का अभिधेयार्थ मन्दिर में ही हो—यह असंदिग्ध नहीं। रामायण की “तिलक” टीका में “प्रासाद” को त्रिभौमिक भवन माना है, वह Symbolic प्रतीक स्वरूप हो सकता है। अथवा रामायण एवं महाभारत की परम्परा में अमरकोश की परम्परा (प्रासादों देवभूभुजाम्) सम्भवतः सन्निहित है। अतः रामायण के प्रासाद देवमन्दिर तथा राजमहल अथवा विशाल उत्तम भवन दोनों ही के लिए अभिहित है। इसी प्रकार महाभारत के सभा-भवनो की भी गाथा है। इन्द्र, वरुण आदि देवों के लिए मयामुर के द्वारा निमित्त सभा-भवन प्रासाद के ही प्रतीक थे।

प्रासाद शब्द के ऐतिहासिक उपोद्घात में बौद्ध-साहित्य को नहीं छोड़ा जा सकता और न बिना बौद्धों की बुद्धि की मराहना किये ही रहा जा सकता है। बौद्ध-साहित्य

में तो वास्तु-कला का बड़ा ही विस्तार-विजृम्भण है। पालि-पिटको एवं बौद्ध-जातकों में तो कही-कही पर ऐसा प्रतीत होता है कि पाठक वास्तु-शास्त्र का ही अध्ययन कर रहा है तथा कही-कही ऐसा भी प्रतीत होता है कि स्वयं बुद्ध भगवान् वास्तु-शास्त्र पर ही व्याख्यान दे रहे हों। चुल्लवग्ग (षष्ठ, १७ १ अनुवाद २१२-१६) में भवन-निर्माण-कार्य मघ के कर्तव्यों में था जिसके लिए बुद्ध भगवान् के आदेश का यहाँ पर समुल्लेख है। विनय-पिटक-महावग्ग (प्रथम में १०, ४ पत्र, १७३-७४ अनु०, चुल्लवग्ग चतुर्थ १२ पत्र १५८) में एक उल्लेख मिलता है कि एक धार्मिक व्याख्यान के अन्त में महारत्ना बुद्ध ने भिक्षुओं को सम्बोधित कर कहा था—“भिक्षुओं, तुम लोगों के लिए मैं पाँच प्रकार के आवासों का आदेश देता हूँ—विहार, अर्द्धभोग, प्रासाद, हर्म्य तथा गुहा।”

इस प्रकार बौद्धों के अनुसार भवनों के वर्गीकरण में उपर्युक्त पञ्चीकरण की प्रक्रिया का प्रयोग किया गया है। परन्तु इस वर्गीकरण के सागोपाग विवरणों का प्रायः अभाव है। क्योंकि महावग्ग के टीकाकार बुद्धघोष ने जहाँ इन विविध भवनों की व्याख्या की है वह पूर्ण नहीं कही जा सकती —

‘अड्डयोगो ‘ति सुवन्नअग्गेहम् ।

प्रासादो ‘ति दीघप्रासादो ।

वम्भियान ‘ति उपरि आकासतले पतिट्ठितागारो पासो घेवं ।

गुहा ‘ति इट्ठकगुहा सिलगुहा, बारुगुहा, पंसुगुहा ।

(महावग्ग १.३०-४)

क्योंकि यहाँ पर प्रामाद की टीका में “प्रासादो ति दीघप्रासादो” लिखकर वास्तव में टीकाकार ने मघवा शब्द का मघवा ही रखा, खैर विडोड़ा नहीं किया—यही गनीमत है। प्रासादविषयक इस टिप्पणी पर राडम डेबिड्स महाशय ने प्रासाद शब्द का अर्थ निकालने की अपनी सूझ पेश की है—“A long storied mansion or the whole of an upper story or the storied buildings.” इसी प्रकार सर एम० एम० विलियम्स महोदय ने भी व्याख्या करने का प्रयास किया है—“The monks’ hall for assembly and confession.” मेरी समझ में विलियम्स साहब का अर्थ अधिक सगत है क्योंकि प्रासादों की पौराणिक परम्परा, जिसका संकेत पूर्व हो चुका है तथा आगे विस्तार किया जायगा, उसको दृष्टि में रखकर प्रासाद के इतिहास में प्रासाद को पूजा-वास्तु के ही अन्दर सीमित करना अधिक सुसगत प्रतीत होता है।

प्रासाद आदि इन विभिन्न भवनों की निर्माति-विषयक अवधि पर चुल्लवग्ग एवं महावग्ग में जिस समय-तालिका का उल्लेख हुआ है उससे तो इन भवनों के बृहद् विस्तार एवं प्रस्तार का पूर्ण परिचय मिलता है। प्रासाद की निर्माण-अवधि सभी भवनों की

अपेक्षा अधिक मानी गयी है। दस या बारह साल की अवधि प्रामाद के लिए रखी गयी है।

इसी प्रकार बौद्ध जातकों में भी प्रासादों के प्रचुर निर्देश मिलते हैं। 'मत्तभूमिक प्रासाद जातक' को देखकर तथा इन सप्तभूमिक प्रासादों का बारबार वर्णन पढ़ने से राइस डेविड्स महाशय तो यहाँ तक चले गये कि हो न हो इनका समगं चालिडया (Chaldaea) के Ziggurats से हो। परन्तु डेविड्स महाशय इन सप्तभूमिक प्रासादों को खोजने के लिए चालिडया तक क्यों सिघारे? क्या भारतीय भूमि इस प्रकार की उपज के लिए ऊबरा नहीं? बौद्ध साहित्य में प्रासाद विषयक निर्देशों के माबन्ध में श्रीमती स्टेला क्रैमरिण की धारणा है—

"To Buddhists, it seems, Prāsāda meant palace and temple as well, whereas a Hindu Temple, the Prāsāda proper with its superstructure leading to the highest point cannot be mistaken for or derived from a palace of any dwelling of man."

संक्षेप में प्रासाद शब्द के अभिधेयार्थ (डिनोटेशन) पर इतना ही कहा जा सकता है कि प्रासाद "बहुभूमिक" भवन था, वह अन्य भवन-रचनाओं (मोघ, हर्म्य, विमान आदि) से विलक्षण था, इसकी परम्परा बृद्ध भगवान् (दे० चुन्सवग) से भी प्राचीन है, प्रासाद-भवनों में भूमियो (स्टोरीज) तथा शिखरों की रचना अनिवार्य थी और वे उत्तुंग पर्वतों के सादृश्य में प्रशस्ति पाते थे, प्रासाद के शिखर पर आमलक की न्याम-परम्परा भी कम प्राचीन नहीं तथा उत्तरी वास्तु-ग्रन्थों में इस शब्द का देवमन्दिर के अर्थ में प्रयोग किया गया है।

प्रासाद एवं विमान शब्द

प्रासाद शब्द की द्योतक सामग्री के इस किञ्चित्कर दिग्दर्शन के उपरान्त अब हम प्रथम प्रश्न पर आते हैं, अर्थात् प्रासाद तथा विमान का अन्योन्य सम्बन्ध। प्रासाद तथा विमान—ये दोनों ही शब्द प्राचीन वास्तु-ग्रन्थों तथा अ-वास्तु-ग्रन्थों में देवमन्दिरों के अर्थ में प्रयुक्त हुए हैं। अतः इनमें वास्तु-कला तथा पूजा-वास्तु अथवा प्रासाद-वास्तु की दृष्टि से क्या अन्तर है—इस पर कुछ जिज्ञासा उठती है। आगे के अध्याय में इस विषय का विशेष विवेचन प्रस्तुत किया जायगा। यहाँ पर प्रासाद अर्थात् देवमन्दिर के विभिन्न नामों में विमान शब्द की क्या परम्परा है—इस पर थोड़ा-सा संकेत करना आवश्यक है। परन्तु विमान-शब्द की मीमांसा के प्रथम पुरातन परम्परा में देव-भवन-वाचक अन्य शब्दों पर भी थोड़ी-सी समीक्षा आवश्यक है। देव-भवनों को द्योतित करने वाले शब्दों की एक सदीर्घ सख्या प्राचीन साहित्य में प्राप्त होती है, जिसमें विशेष उल्लेखनीय हैं —

देवगृह	देवतागार	कीर्तन
देवागार	मन्दिर	हर्म्य
देवतायतन	भवन	बिहार
देवकुल	स्थान	चैत्य
देवालय	वेश्म	क्षेत्र

टिप्पणी—प्रो० फ्रैमरिश की इन शब्दों की पुरातत्त्वीय सामग्री पर छानबीन द्रष्टव्य है।

सम्भवतः इन सभी संज्ञाओं में प्रामाद भवन की कहानी छिपी है। अतएव स० सू० में यद्यपि देवमन्दिर के लिए 'प्रामाद' शब्द का ही प्रयोग है परन्तु "नगरादि संज्ञा" नामक १८वें अध्याय में इस पुरातन कहानी को जीवित रखने के लिए एक मार्मिक प्रवचन पठनीय है—

देवधिष्यसुरस्थानं चैत्यमर्चागृहं च तत् ।

देवतायतनं प्राहुर्बिबुधागारमित्यपि ॥ १८-५७

इनमें अर्चागृह तथा चैत्य को छोड़कर अन्य नामों में देवता की बैठक, देवस्थान, देवतावास की सूचना है तथा अर्चागृह का तात्पर्य अभिषिक्त अथवा प्रतिष्ठापित देवता के देवालय से है। एवं चैत्य में वैदिकी वेदी की परम्परा निहित है। इन प्रयोगों में प्रामाद अर्थात् हिन्दू देवमन्दिर के नानाभूमिक जन्म (Multiple origins) का आभास मिलता है। यह परम्परा प्रायः अन्य प्रसिद्ध ग्रन्थों में भी सुरक्षित है। समरागण, मानसार एवं मयमत की भवन-सूची अथवा देवालय-संज्ञाओं की तुलनात्मक तालिका द्रष्टव्य है —

मयमत (१६.१०-१२)	मानसार (१६.१०-१२)	समरागण (१८. ८-९)
१. विमान	विमान	आवास
२. भवन	सलय	मदन
३. हर्म्य	हर्म्य	मद्म
४. सौध	आलय	निकेत
५. घाम	अधिष्यक	मन्दिर
६. निकेतन	प्रासाद	सस्थान
७. प्रामाद	भवन	निघन
८. मदन	क्षेत्र	धिष्य
९. मद्म	मन्दिर	भवन

मयमत (११.१०-१२)	मानसार (११.१०८-१२)	समरांगण (१८.८-९)
१०. गेह	आयतन	वसति
११. अवमक	वेश्म	क्षम
१२. गृह	गृह	आगार
१३. आलय	क्षय	सन्धय
१४. निलय	षाम	नीड
१५. वाम	वाम	गेह
१६. आस्पद	गेह	शरण
१७. वास्तु	आगार	आलय
१८. वास्तुक	मदन	निलय
१९. क्षेत्र	वमिन	लयन
२०. आयतन	निलय	वेश्म
२१. वेश्म	तल	गृह
२२. मन्दिर	कोण्ट	ओक
२३. धिण्यक	स्थान	प्रतिथय
२४. पद		
२५. लय		
२६. क्षय		
२७. आगार		
२८. उद्गसित		
२९. स्थान		

भवन-पर्यायों की ३३ तुलनात्मक सूची में 'तल' और 'कोण्ट' को छोड़कर मानसार के २४ गृह-पर्याय मयमत की पर्याय-माला के समान हैं। समरांगण की सूची में 'सन्धय', 'निधन', 'नीड', 'शरण', 'ओक' तथा 'प्रतिथय' शब्दों में मानव-वसति एवं तदानुषंगिक देव-वसति की विकास-कहानी छिपी हुई है। शाल-भवनों की नीडात्मकता, गुहा-भवनों की निलयात्मकता, शरण एवं प्रतिथय की शरणात्मकता में मानव-सम्यता की विकासोन्मुख गति एवं प्रगति का पूर्ण आभास दर्शनीय है। स्थापत्य-शास्त्र एवं स्थापत्य-कला की दृष्टि से देवमन्दिर के लिए दो ही शब्द विशेष महत्त्व रखते हैं—प्रासाद एवं विमान। वैसे तो लेखक की धारणा के अनुसार प्रासाद-वास्तु के विकास का प्रमुख आधार विमान है जिस पर हम अग्रिम अध्याय में विशेष रूप से

वर्णन करेंगे। परन्तु आधुनिक वास्तु-कलात्मक समीक्षा-ग्रन्थों में विमान-कला को प्रासाद-कला का परवर्ती मानते हैं। बात यह है कि विमान-भवनो का विकास दक्षिण-पथीय वास्तु-वैभव की विशेषता है। उसका ऐतिहासिक क्रम अपेक्षाकृत अर्वाचीन है। उसके विपरीत, जैसा पीछे प्रतिपादित किया गया है, प्रामाद-रचना उत्तरापथीय पुरा-तत्त्वीय एवं साहित्यिक सामग्री में अति प्राचीन परम्परा की प्रतीक है। सम्भवतः इसी ऐतिहासिक क्रम के कारण विद्वानों ने विमानों को प्रासादों का अग्रगामी न मानकर परवर्ती माना है। इसका समाधान यह है कि प्रासाद-सम्बन्धी प्राचीन सकेतो में पूर्व-मध्यकालीन एवं मध्यकालीन प्रासादों (जिनके उत्तरापथ के प्रसिद्ध वास्तु-पीठों, जैसे भुवनेश्वर एवं खजुराहो आदि स्थानों के निदर्शन द्रष्टव्य हैं) को एकमात्र आंशिक विकास-बीज ही माना जाना चाहिए। प्रासाद की पूर्ण सज्जज में तो विमानों की विमृग्ध-कारिणी छटा एवं गगनचुम्बी उत्तुगता की देन का मूल्यांकन करना ही पड़ेगा।

‘प्रासाद’ नाना-भवन-विन्यासों एवं विकासों का पुञ्जीभूत रूप है। प्रासाद-देवमन्दिर भी तो एक भवन-विशेष है जो वास्तु-क्रिया एवं देवता-प्रतिष्ठा के मिद्धान्तों के मम्यक् परिपालन से देवमन्दिर की प्रतिष्ठा में प्रतिष्ठित हो जाता है। अतः प्रामाद-वास्तु के विकास से भवन-वास्तु का प्रारम्भिक सहारा निर्विवाद है।

अथच मयमत के दूसरे अध्याय में एक प्रवचन मिलता है —

सभा शाला प्रपा रंगमण्डप मन्दिरं तथा ।

प्रासाद इति विख्यातं.....॥ ७ ॥

अतः सभा, शाला, प्रपा (पिआऊ), रंगमण्डप तथा मन्दिर—इन पाँचों को प्रासाद की सजा देने का क्या रहस्य है? इस सम्बन्ध में श्रीमती स्टेला का मत अधिक सगत प्रतीत होता है—“They are part of the whole establishment of a South Indian Temple The meaning of Prasada is extended here from the temple itself (मन्दिर) to the various halls etc which are attached to it.” अर्थात् ये पाँचो भवन दाक्षिणात्य मन्दिर के पूरे निवेश के भिन्न-भिन्न अंग हैं। इस प्रकार मन्दिर के अर्थ में प्रयुक्त प्रासाद शब्द और मन्दिर के ही अवयवभूत अन्य भवन, जैसे मण्डपशाला, पानीय-शाला, सभाशाला, एसेम्बली हाल के लिए भी प्रयुक्त प्रासाद शब्द का सकेत उचित ही है। अवयवी का नाम अवयव के लिए प्रयुक्त करना पुरानी परम्परा है। अथच पूर्वोद्धृत समरागण-अवतरण से माधारण चैत्य से ‘अर्चागृह’ की जिस विकास-कथा पर सकेत किया गया है वह भी इसी तथ्य का पोषक है। इसी प्रकार प्रासाद के विकास में विमानों की देन नहीं विस्मृत की जा सकती।

समरांगणसूत्रधार (देखिए 'सचकादि प्रासादलक्षण', ४६वें अध्याय) में प्रासादों की उत्पत्ति-प्रसूति के सम्बन्ध में लिखा है कि "देवो, राजाजो तथा ब्राह्मणादि वर्णों के यथोचित एव यथाभिमत जो-जो प्रासाद हैं उनकी उत्पत्ति-प्रसूति पर प्रकाश डालूँगा। अत्यन्त प्राचीन परम्परा की बात है, ब्रह्मा ने देवों के लिए पाँच विमानों की रचना की। ये बड़े सुन्दर, विशालकाय और आकाशगामी थे। इनके नाम वैराज, कैलास, पुष्पक, मणिक तथा त्रिविष्टप थे। ये सब सोने के बने थे, मणियों से जटित थे। इनके प्रयोग-नियोग में वैराज अग्ने लिए रखा तथा कैलास शूलपाणि शक्र के लिए, पुष्पक कुबेर के लिए, मणिक पाशों वरुण (अथवा यम के लिए) तथा त्रिविष्टप सुरराज इन्द्र के लिए प्रकल्पित किया।"

'विमान' शब्द की व्युत्पत्ति 'वि' उपसर्ग तथा 'मा' धातु से निष्पन्न 'मान' पर आश्रित है। मान का तात्पर्य साधारणतया तो नापना है परन्तु वास्तु-शास्त्रीय परम्परा में मान या मंत्र का तात्पर्य एक रचना-विशेष से भी है। स० सू० लिखता है—

यच्च येन भवेद् द्वयं मेयं तदपि कीर्त्यते ।

'मा' धातु से ही निष्पन्न माया शब्द से समार-रचना का अर्थ हम जानते ही हैं। वास्तुशास्त्रीय परिभाषाओं में मान का विशेष महत्त्व है—विशेष कर प्रासाद-वास्तु में (देखिए स० सू०—"प्रमाणे स्थापिता देवा पूजाहर्षिच भवन्ति हि")। मान, उपमान, उन्मान, प्रमाण आदि शब्द इसी तथ्य के द्योतक हैं।

अतः विमान उस भवन (विल्डिंग) का नाम दिया गया है जिसको विशिष्ट प्रक्रिया से प्रतिष्ठापित किया गया हो और वही भवन विमान के नाम से पुकारा जाता है। गिल्बर्ट के निम्न प्रवचन की इस सम्बन्ध में कैसी सुन्दर सगति पुष्ट हुई है—

नानामानविधानत्वाद् विमानं शास्त्रतः कृतम् ।

सम्भवतः इसी तथ्य के समुद्घाटन में श्रीमती स्टेला ने (देखिए—Hindu Temple P. 113) लिखा है—"Vimana is the name of the temple built according to tradition (शास्त्र) by the application of various proportionate measurement or various standards of proportionate measurement."

मानसार में एकतल से लगाकर द्वादश तल के भवनो या देवालयो अथवा राजालयों की सत्ता विमान है। महाभारत और रामायण में भी विमान का तात्पर्य एक उत्तुंग भवन से है। मेदिनी और निघंटु इन दो प्राचीन कोशों के प्रामाण्य पर टीकाकारों ने विमान को साप्त-भौमिक प्रासाद कहा है। अभिधानचिन्तामणि या हलायुध ने भी इसी अर्थ का समर्थन किया है।

वास्तु-शास्त्रीय परम्परा में विमान को देवभवन के रूप में प्रतिष्ठित करने में एक आध्यात्मिक अथवा दार्शनिक मर्म भी छिपा है। वायुपुराण (४३०-३१) का प्रवचन है 'मा-माप का तात्पर्य वस्तु-विशेष की सत्ता एवं स्वरूप प्रदान करना है। यही तथ्य माया शब्द में भी प्रस्फुटित है। माया अव्यक्त की व्यक्ति का साधन है और इसका कर्त्ता स्वयं पुरुष है। इसीलिए श्वेताश्वतर उपनिषद् (३.१६) तथा विष्णुपुराण (१.१७२) का रहस्य है—पुरुष जो परब्रह्म का प्रथम आविर्भाव है वही मापदण्ड का वाहक भी है। अतएव वह विश्व का स्थापति अर्थात् विश्वकर्मा है। इन उन्मेष से विमान अपने सब अंगों की निर्मित से निष्पन्न साक्षात् जगत्स्रष्टा की आकृति है। अतएव वह विश्व है, उसी विश्व (Macrocosm) की प्रतिकृति (Microcosm) अर्थात् प्रासाद (देवमन्दिर) माना गया है। डा० क्रैमरिश ने भी अपने Hindu Temple में इस तथ्य की सार्थक मीमांसा की है—

"The temple as Vimana, proportionately measured throughout, is the house and body of God. By temple is understood the main shrine only in which is contained the Garbhagriha, the womb and house of the Embryo, the small, in most sanctuary with its generally square plan. All other buildings within the sacred precinct, are accessory and subservient to it, the hall, Mandapa, in front of the entrance, is itself, as in Orissa, a semi-separate structure to which may be added several more such buildings preparing the devotee for the entry into the temple. These accessory buildings conform in each case with the proportionate measure of the temple, the Vimana; the Mandapa generally coalesces with the Vimana".

अस्तु, विमान शब्द की व्युत्पत्ति एवं प्रकृत में देव-भवन के अर्थ में उसकी प्रसूति पर पिछले प्रकरण में कुछ प्रकाश डाला गया है। अब हम उस प्रश्न को लेते हैं जिसमें यह जिज्ञासा की गयी थी कि विमान-वास्तु एवं प्रासाद-वास्तु में क्या वैलक्षण्य है? वास्तव में भारतीय स्थापत्य की दो प्रमुख शैलियाँ हैं—नागर तथा द्राविड, अथवा भारतीय स्थापत्य-शास्त्र की दो परम्पराएँ (स्त्रम्) हैं—उत्तरी परम्परा तथा दक्षिणी परम्परा। चूँकि भारतीय स्थापत्य के एकमात्र निदर्शन मन्दिर है अतः मन्दिर-निर्माण की भी दो शैलियाँ प्रचलित हुईं। दक्षिण के मन्दिरों की संज्ञा विमान है तथा उत्तर के मन्दिरों की संज्ञा प्रासाद। विमानों में भूमिकाओं का निवेश एवं प्रासादों में शिखरों (शृंगो या अण्डों) के निवेश से हम परिचित ही हैं। सर्वप्रमुख वास्तु-कलात्मक घटक शीर्ष-

कल्पना है। प्रासादों के मूर्धा को 'आमलक' के नाम से पुकारते हैं तथा विमानों के शीर्ष को 'स्तूपिका' कहा जाता है। अथवा विमानों में गोपुरों एवं मण्डपों का भी निवेश एक प्रकार से अनिवार्य देखा जाता है। प्रासादों (उत्तर भारत के मन्दिरों को देखिए) में यह सर्वत्र नहीं पाया जाता है। विमानों की रचना का आधार 'रथाकृति' है और दक्षिण भारत के बहुत-से मन्दिरों में यह तथ्य देखने को भी मिलता है (दे० मामल्ल-पुरम् के रथाकार मन्दिर) परन्तु प्रासादों की रचना का आधार वैदिक चिन्तन है। आगे के अध्याय में हम इस ओर विशेष आकृष्ट होंगे।

प्रासाद-वास्तु

जन्म, विकास एवं चरमोत्कर्ष

जन्म

प्रस्तुत लेखक ने अपने 'भारतीय वास्तु-शास्त्र' में वास्तु-विद्या के विकास में मानव-संस्कृति के विकास के आधारभूत सिद्धान्तों की ओर संकेत किया है। प्रासाद-रचना के जन्म एवं विकास में भी वे ही आधार-भूत सिद्धान्त लागू होते हैं—यह भी निर्विवाद है। मानव-सम्यता की कहानी मानव की रहन-सहन, भोजन-भजन, परिधान एवं विधान के साथ-साथ आचार-विचार एवं देवार्चन तथा देव-प्रतिष्ठा की कहानी है। सम्यता का जैसे-जैसे विकास हुआ त्यों-त्यों उसके इन कार्यकलापों का भी विकास हुआ। संस्कृति एवं सम्यता की रूप-रेखा में वैसे तो बाह्य परिवर्तन प्रचुर परिमाण में प्रादुर्भूत हुए—यह संस्कृति-समीक्षकों को पूर्ण ज्ञात है, परन्तु संस्कृति के व्यापक सिद्धान्त प्रायः वे ही आज भी विद्यमान हैं। यद्यपि आधुनिक देवहीन भौतिकवाद संस्कृति के इस आभ्यन्तरिक रूप को भी नष्ट करने की ओर शनैः-शनैः अग्रसर हो रहा है, परन्तु सम्भवतः यह होकर नहीं रह पायेगा। वैज्ञानिक विकास के साथ-साथ आध्यात्मिक विकास के अभावार्थक दाम्भ्य परिणाम का अनुभव प्रायः प्रत्यक्ष प्रतीत हो रहा है।

मानव सम्यता की कहानी में मानव की अदृष्ट शक्ति के प्रति एक अजस्र विनीत भावना सनातन से चली आ रही है। कभी उसने इस भावना को वृक्षों की पूजा में अथवा प्राकृतिक पदार्थों, जैसे—सूर्य, चन्द्र, आकाश, अग्नि, पर्वत, समुद्र, सरिता आदि के प्रति नतमस्तक होकर, उनका गूणगान कर तृप्त किया है तो कभी ऊँचे उठकर मंत्रों, तंत्रों, उपचारों एवं अन्यान्य सभारों के सहारे उसका परिपोष किया है।

मानव की अग्रप्रियन्ता तथा उसके प्रतीक-स्वरूप विशाल प्राकृतिक उपादानों के प्रति पूजा-भावना तो सनातन से चली आ रही है और आज भी है, परन्तु जैसा कि पूर्व संकेत किया गया है—इस भावना की तृप्ति-साधना में बाह्य परिवर्तन सदैव होते रहे हैं। जब मानव काननो, निकुंजों, गिरिगङ्गारों अथवा पर्वत-शिखरों पर रहता था तो उसका प्रभु भी वही प्रतिष्ठित हुआ। जब उसने अपने आवास-भवन बनाये तो उपास्य-देव के भी आवास-भवन बने।

परन्तु प्रश्न यह है कि प्रासाद-वास्तु का जो चरमोत्कर्ष मध्यकालीन भारत में सम्पन्न हुआ उसके जन्म एवं विकास का श्रीगणेश कहाँ से, कब और कैसे हुआ, यह विषय बड़ा दुरूह है। भारतीय इतिहास की सस्कृति के व्यापक सिद्धान्तों एवं इतिवृत्तों का ज्ञान भारतीय वाङ्मय से ही होता है। ऋग्वेद आदि वैदिक साहित्य में आवास-विषयक जो बहुल सकेत आये हैं उनसे कुछ सकेत निकलते हैं, जिनसे विद्वानों ने अपनी-अपनी सूझ के अनुसार निष्कर्ष निकाले हैं। उदाहरणार्थ ऋग्वेद (Wilson) के कुछ प्रबचन पर्यालोच्य हैं—४.१४८ में अग्नि को शतद्वारीय घाला में फेंका गया; ४.२०० में बसिष्ठ 'त्रिघातु-शरणम्' त्रिभौमिक प्रासाद की कामना करते हैं और २.३१३ में एक राजा सहस्रस्तम्भीय प्रासाद-हाल में बैठता है, साथ ही ऐसे भवनों के वर्णन में उनकी विशालता एवं विस्तृतता भी सकेतित है। ऋग्वेद के नाना स्थलों (देखिए २.४१.५; ५.८८.५) में मित्र और वरुण का सहस्रस्तम्भीय एवं सहस्रद्वारीय प्रासाद में निवास कीर्तित है। इन अवतरणों की पर्यालोचना में भले ही वैदिक-कालीन आर्य-भवन प्रासादों का रूप हम न पा सकते हो, परन्तु अनायाँ (जिनके साथ उनका संघर्ष चल रहा था) के उत्तुंग भवन उनको आकर्षक अवश्य लगे होंगे, अन्यथा ऐसे सन्दर्भ केवल कपोल-कल्पित नहीं कहे जा सकते।

इस सम्बन्ध में लेखक की धारणा है कि आर्यों की वास्तु-कला की अपेक्षा अनायाँ, असुरों या द्रविड़ों की वास्तु-कला अधिक प्राचीन है। विद्वानों ने इस ओर अभी तक नहीं सोचा। बात यह है कि वैदिक युग में आर्यों का निवास कुटियों अथवा मृन्मय गृहों, मृत्त-सम्भारोपचित छायावासी में होता था, उनके मकान न तो पक्के थे और न अधिक विशालकाय। यह सम्भव भी न था। वे इस देश में आये थे, चिरकालापेक्षित जीवन-संघर्ष के उपरान्त ही वे यहाँ ठीक तरह से बस पाये होंगे। विजेता के रूप में विजितों के साथ संघर्ष में काफी दिन लगे होंगे। अतः उनका जीवन कैम्प-जीवन, शैविर-जीवन के अतिरिक्त क्या हो सकता था? परन्तु आर्यों के पुरातनतम साहित्य ऋग्वेद में जिन प्रोन्नत वास्तु-कला-निदर्शक शब्दों एवं तद्बोधक आवासों का सकेत है, जैसा अभी-अभी लिखा गया है, उसका कुछ आधार होना ही चाहिए। कविकल्पना कहकर उसे टालना उचित नहीं। अतः प्रश्न यह है कि ऋग्वेद के इन प्रोन्नत वास्तु-सकेतों का क्या अभिप्राय है?

इस प्रश्न के उत्तर में लेखक की अपनी धारणा यह है कि आर्यों के आगमन के उम्र सुदूर समय में भी यहाँ के अनायाँ—असुरों अथवा द्रविड़ों की मम्यता अत्यन्त उन्नत दशा में थी, पक्की ईंटों के बड़े-बड़े मकानों में वे रहते थे, पाषाणकला के मर्मज्ञ थे—प्रतिमापूजा भी वे करते थे। सरदारों के जो विशाल एवं उत्तुंग भवन थे उनमें

स्तम्भों की सख्या विशेष थी, उनमें बड़े-बड़े कमरे (शालाओं अथवा सभाओं के रूप में) होते थे। आर्यों ने यहाँ के निवासियों की इस प्रोन्नत आवास-व्यवस्था को देखकर ऋग्वेद की इन ऋचाओं का गान किया। वसिष्ठ को भी सहस्रस्तम्भ भवन में रहने की इच्छा हुई। वरुण आदि अपने उपास्य देवों को उनमें प्रतिष्ठित करने की कामना भी हुई।

अतः लेखक का यह निष्कर्ष है कि जहाँ वैदिक-कालीन आर्यों की पूजा-पद्धति याग-कर्म के रूप में प्रचलित थी—वह वैयक्तिक भी थी—सामूहिक अवसर विशेष पर ही होती थी, वहाँ अमुरो—एतद्देशीय आदिम निवासियों की पूजा प्रतीकोपासना के रूप में प्रतिष्ठित हो चुकी थी। मूर्ति-पूजा का इस देश में जन्म तथा विकास कब हुआ—इस पर विद्वानों में बड़ा मतवैषम्य है, इस सम्बन्ध में अन्य पटल (देखिए प्रतिमा-विज्ञान) में विवेचन होगा। अतः इसे यही छोड़कर केवल इतना ही कहना है कि मिन्यु घाटी की सम्यता (जिसे विद्वानों ने पूर्व-वैदिक-कालीन माना है) के सम्यक् परिशीलन से तथा उस सम्यता को आसुरी सम्यता अथवा द्राविडी सम्यता ही मानने से इस सिद्धान्त के स्पष्टीकरण में विशेष आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि उस सुदूर अतीत में यहाँ के निवासियों की पूजा-पद्धति, उपासना-प्रणाली, प्रतीकोपासना (पशुपति शिव की कहे, माता पार्वती की कहे या वृक्षों, सरिताओं अथवा शिलाओं की पूजा के रूप में ही क्यों न माने) रूप में पूर्ण प्रतिष्ठित थी। उनके निवास-स्थान भी उत्तुग भव्य भवनों के रूप में विकसित हो चुके थे। पाषाणशिलाओं का अपने भवन निर्माण में वे अवश्य प्रयोग करने होंगे। अतः जब आर्यों एवं अनार्यों का सघर्ष कम हुआ, पारस्परिक आदान-प्रदान एवं विचार तथा आचार का भी विनिमय होने लगा तो बहुत-सी बातें दोनों ने एक-दूसरे में ग्रहण की।

सम्भवतः इसी आचार-भूत सिद्धान्त का प्रत्यक्ष निदर्शन पूजा-वास्तु एवं मूर्ति-पूजा के रूप में विशेष रूप में प्राप्त होता है। विशुद्ध आर्यों के समाज में प्रायः प्रधान रूप से गणित, मेधावी, चिन्तक तथा शूरवीर एवं व्यापार-विचक्षण लोगों का प्राधान्य था। एक शब्द में यह परिवार तथा समाज मूर्ति-पूजा में न तो विशेष आस्था रखता था और न इस परम्परा को अपनाने में उसने शीघ्रता ही की। आगे चलकर जब उन्होंने अपना समाज मण्डित किया—वर्णाश्रम-धर्म की प्रक्रिया को प्रतिष्ठित किया तो मूर्ति-पूजा की आवश्यकता को भी उन्होंने स्वीकार किया, क्योंकि आर्यों का यह समाज विशुद्ध आर्य न रह सका, अनार्यों को भी उसमें स्थान मिला। पहले तो देवों की प्रतिष्ठा माघारण गीत से सम्पन्न अपने आबाम-भवनों में ही की गयी और उस स्थान-विशेष को देवानार, देवतायन, देवकुल, देवगृह के नाम से पुकारा गया। कालान्तर में जब याग-बहुल, हिमा-

समन्वित वैदिक धर्म के प्रति न केवल आभ्यन्तरिक रूप में (देखिए उपनिषद्) बरन् बाह्य रूप में भी (देखिए बौद्ध धर्म तथा जैन धर्म का प्रवर्तन) एक प्रबल विरोध आ खड़ा हुआ तो आर्य-संस्कृत एवं आर्य-मनीषी अपने धर्म के रूप में सहज ही परिवर्तन करने के लिए अग्रसरित हुए। पुराणों एवं आगमों की रचना हुई। देव-पूजा, प्रतिमा-प्रतिष्ठा, मन्दिर-निर्माण, तीर्थ-व्यवस्था आदि सब इसी नवीन ब्राह्मण-धर्म के स्वरूप थे। इस लक्ष्य की ओर पाठकों का ध्यान प्रथम अध्याय में भी आकर्षित किया गया है। परिणामतः इस युग में विविध देवों की प्रतिमा-पूजा तथा उनकी प्रतिष्ठा के लिए विशेष कर विष्णु एवं शिव—इन दो महादेवों के देवालयों एवं प्रतिमाओं की स्थापना एवं निर्माण की परम्परा पल्लवित हुई।

यह धार्मिक क्रान्ति का युग था। सघर्ष से ही लोगों में स्फूर्ति, उत्तेजना, प्रेरणा एवं उत्साह के उद्गम प्रवाह प्रवाहित होते थे। अतः ब्राह्मण धर्म के प्रतिष्ठापक, अनुयायी बड़े जोश के साथ इस ओर अग्रसर हुए।

“स्वर्गकामो यजेत” के स्थान पर ‘स्वर्गार्थी देवालयं कारयेत्’ की नवीन धर्म-चेतना प्रस्फुटित हुई और दृष्ट के स्थान पर पूर्ण की प्रतिष्ठा को विशेष प्रश्रय मिला। बाराही बृहत्संहिता इसी नवचेतना का प्रतिनिधित्व करती है —

कृत्वा प्रभूतं सलिलमारामान्विनिवेश्य च ।

देवतायतनं कुर्यात्तशोधमभिबृढये ॥

दृष्टापूर्तेन लभ्यन्ते ये लोकास्तान् बुभूषता ।

देवानामालयः कार्यो ह्ययमप्यत्र दृश्यते ॥ ५६. १-२

अतः धर्ममप्यत्र धर्मार्थियों का इस ओर विशेष अभिनिवेश हुआ। ब्राह्मण-धर्म के इस नवीन रूप का जो प्रचार व्यास-पीठों एवं पुराण-प्रवचनों में देश के एक कोने से दूसरे कोने तक होने लगा उसके साथ ही मन्दिर-निर्माण, देव-प्रतिमा-प्रतिष्ठा, तीर्थ-स्थापना आदि सभी कार्य होने लगे।

असुरों के भयम भवन—उत्तुंग हर्म्य कहिए, बहुभूमिक प्रासाद कहिए, विहायसलिह विमान कहिए—आदर्श (Model) के लिए ही थे। अतएव उन्हीं में हेरफेर करके अपनी वेदीरचना के आधार पर विशिष्ट मानोन्मानादि प्रक्रिया-विस्तार से आर्यों ने भी देवालयों का निर्माण प्रारम्भ कर दिया।

अस्तु, अभी तक लेखक ने प्रासाद-वास्तु के जन्म एवं विकास के ऐतिहासिक उपाद्-धात पर अपनी धारणा के अनुसार ही विचार किया है। परन्तु विद्वानों के सन्तोषार्थ, बिना प्रबल प्रमाणों के ही यह धारणा कपोलकल्पना के नाम से न पुकारी जाय इस दारुण परिणाम से बचने के लिए वास्तु-साहित्य-परम्पराओं के आधार स्रोत-ग्रन्थों की शरण में

जाना होगा। अथच उनकी व्याख्या की नवनवोन्मेषता के लिए अपनी वैयक्तिकता को पृथक् भी नहीं किया जा सकता। समरांगणमूत्रघार में प्रासादों के जन्म के सम्बन्ध में जिन प्रवचनों (देखिए प्रथम अध्याय) का उल्लेख पीछे किया जा चुका है और जिसके विशेष विवेचन के लिए वहाँ पर प्रतिज्ञा भी की जा चुकी है, उसी के मर्म का यहाँ समुद्घाटन करना है।

समरागण के अनुसार प्रासादों की उत्पत्ति एवं उनका विकास विमानों से हुआ। लेखक अपनी कल्पना को तिरोहित न कर सका। विमानों को उसने 'वियद्वर्त्म-विचारीणि', 'श्रीमन्ति', 'महान्ति' इन विशेषणों से अलंकृत किया है। इन विमानों का निर्माता ब्रह्मा को बताया गया है।

श्रीयुत तारापद भट्टाचार्य ने अपने ग्रन्थ (Canons of Indian Architecture, p. 271) में समरागण के प्रासादोत्पत्ति-विषयक इन प्रवचनों को भ्रान्त बताया है। परन्तु श्रीयुत भट्टाचार्य ने ही अपनी पुस्तक के २७०वें पत्र पर विमान शब्द के अभिधेयार्थ की विवेचना करते हुए 'विमान' का अर्थ 'रथ' भी लिखा है। अथच श्रीयुत भट्टाचार्य ने वास्तु-विद्या तथा वास्तु-कला की दो परम्पराओं अथवा शैलियों अर्थात् दक्षिणापथीय (Southern or Dravidian) तथा उत्तरापथीय (Northern or Nagara) की छान-बीन में ब्रह्मा को दक्षिणापथीय वास्तु-विद्या तथा वास्तु-परम्परा या शैली का प्रथम उद्भावक, प्रतिष्ठापक या प्रवर्तक (देखिए पत्र २०६) माना है।

लेखक ने प्रथम ही प्रतिपादित किया है कि वास्तु-विद्या में आयों की उत्तरापथ-शैली (नागर-शैली) का विकास असुरों, द्रविडों की दक्षिणापथ शैली, द्राविड शैली के विकास के बाद हुआ है। अतः ब्रह्मा के द्वारा प्रतिष्ठापित द्राविड शैली में निर्मित विमानाकृति भवनो तथा मन्दिरों को ही आधार मानकर यदि विश्वकर्मा-वास्तु-विद्यापरम्परा (Vishwakarma School) में दक्षिणापथ-प्रचलित एवं प्रसिद्ध विमान-भवनो से ही प्रासाद-भवनो का विकास प्राप्त हुआ है—ऐसा स्वीकार किया जाय तो उसमें तारापद महाशयजी को भ्रान्ति क्यों होती है? अथच अब रहा प्रश्न यह कि इन विमानों के 'वियद्वर्त्मविचारीणि', 'श्रीमन्ति', 'महान्ति' इन तीन विशेषणों का क्या रहस्य है। 'श्रीमन्ति'—शोभासम्पन्न, 'महान्ति'—विशाल ये विशेषण किसी भी भव्य भवन के लिए प्रयुक्त हो सकते हैं। हाँ 'वियद्वर्त्मविचारीणि' का रहस्य उद्घाटित करना अवशेष है। इस विशेषण का रहस्य है विमान-भवनों की अत्यन्त ऊँचाई; अभ्रलिहता सम्भवतः अभिप्रेत है। इतने ऊँचे कि आकाश-मार्ग में ये विमान-भवन विचरण कर रहे हैं—वियद्वर्त्मविचारीणि का साधारण अर्थ तो यह

हुआ। समरांगणसूत्रधार के समय, समाज एवं लेखक को हमें नहीं भूलना चाहिए। ११वीं शताब्दी भारतवर्ष के मध्ययुग का अत्यन्त प्रोन्नत युग था। सभी क्षेत्रों में अति-रंजनात्मक अलंकृत शैली, विचारधारा तथा व्यावहारिकता का ही बोलबाला था। साहित्य और काव्य की भी यही दशा थी। इसी समय के आसपास उत्पन्न महा-मेघावी महाकवि श्रीहर्ष की अत्यन्त अलंकृत एवं अतिरंजित शैली से हम परिचित ही हैं।

समरांगणसूत्रधार के लेखक महाराज भोजदेव की अतिरंजना, काव्यरसिकता एवं कवित्व शक्ति, विद्याभिरुचि, विद्वानों के आश्रयदान, दरबारी वैभव, शानशोकत को कौन नहीं जानता। अतः उनके समरांगण के प्रासादोत्पत्ति-विषयक इन प्रवचनों के बीच-बीच में गुम्फित रूपक-भाषा (Metaphorical language) को यदि हम समझ सकें तो भी हमारा वही निष्कर्ष होगा जिस पर अभी हम पहुँचे थे। विमान शब्द के रथाभिधेयार्थ की ओर हम संकेत कर ही चुके हैं। अथच रथ एक प्रकार का यानविशेष है। वही देवयान—देवों के रथ के अर्थ में आकाशगामी विमानों—पुष्पकादि विमानों के सदृश प्रचलित होने लगा था। देवों का विमान-भ्रमण परम्परा से प्रचलित ही था। अतः उसी परम्परा के प्रतीक-स्वरूप देवों की प्रतिष्ठानुरूप भवन-विशेषों के नामकरण में विमान-शब्द का प्रयोग हुआ। अथच वही विमान-शब्द समय पाकर एक विशेष प्रकार के भवन-विशेष के लिए प्रचलित हो गया। उन्हीं विमानाकृति भव्य-भवनो का जब एक नवीन वास्तु-शैली में निर्माण हुआ तो वे प्रासाद कहलाये। प्रासाद तथा विमान इन दो प्रकार के भवन-विशेषों में इस प्रकार—रचना शैली का ही अन्तर है न कि प्रकृति का। प्रकृति सम्भवतः एक ही है। रचना प्रक्रिया का अन्तर होना स्वाभाविक ही था। महाविशाल इस महादेश के विभिन्न जनपदों में विभिन्न वास्तु-शैलियों ने जन्म पाया—विकास पाया—प्रौढ़ता प्राप्त की—यह आगे हम विचार करेंगे। अतः तदनुरूप ये भवन एक प्रकार से एक ही प्रकृति से प्रादुर्भूत होने पर भी कालान्तर में विभिन्न जनपदों में पनपने के कारण अपने आकार-प्रकार में एक-दूसरे से भिन्न हो गये।

इसके अतिरिक्त एक तथ्य की ओर और हम पाठकों का ध्यान आकर्षित करना चाहते हैं। दक्षिणापथ में प्राप्त बहुसंख्यक मन्दिर (यथा मामलपुर रथ तथा कोणार्क, उड़ीसा का सूर्य-मन्दिर) रथाकृति (विमानाकृति) बने हुए हैं। इस सम्बन्ध में श्रीयुक्त तारापद भट्टाचार्य अपने ग्रन्थ में (देखिए Canons of Indian Architecture, page 270) लिखते हैं —

(1) We, therefore, cannot say if houses (Vimāna) were made in imitation of the chariots (Vimāna) or chariots made after the house models.

(5) 'The earliest south Indian Texts call temples by the term 'Prasad', and not 'Vimāna' as the later texts do. The earliest temples of south India, therefore could not have been built after chariot models, though the latter 'Dravidian' temples might have been so modelled.

अर्थात् हम यह नहीं कह सकते कि विमान-भवनो की रचना रथ-विमान की प्रतिकृति लेकर हुई अथवा रथ-विमानो का निर्माण विमान-भवनो की प्रतिकृति से हुआ। दक्षिणापथीय प्राचीनतम शिल्पग्रन्थ मन्दिरों के अर्थ में प्रासाद शब्दों का प्रयोग करते हैं न कि विमान शब्द का, जहाँ परवर्ती ग्रन्थों ने मन्दिरों को विमान के नाम से पुकारा है। अतः दक्षिणापथ के प्राचीनतम मन्दिर विमान-प्रतिकृति (Chariot models) से बने नहीं हो सकते हैं। हाँ, परवर्ती द्रविड़-देवालय रथाकृति की प्रतिकृति पर रचे गये होंगे।

श्री भट्टाचार्य की इस धारणा का कोई दृढ़ प्रमाण तो है नहीं, एकमात्र सम्भाव्य आकृत है। डा० वी० रामानिया ने अपने ग्रन्थ (Origin of South Indian Temples) में विभिन्न उदाहरणों एवं साहित्य-सन्दर्भों से यह प्रमाणित करने का सफल प्रयत्न किया है कि प्राचीन भारत में दक्षिणापथ में विनिर्मित मन्दिरों का नाम विमान रखा गया था। परन्तु भट्टाचार्य जी को (देखिए २६७ पत्र) इन सन्दर्भों से विमान शब्द से छीतित मन्दिर-भवनो का दृढ़ प्रामाण्य स्वीकार करने में हिचकिचाहट है। इसका क्या रहस्य है—वैयक्तिक धारणा अथवा प्रतिकूल प्रमाण—लेखक की समझ में नहीं आता। अतः डा० रामानिया के इस मत को बिना किसी प्रतिकूल प्रबल प्रमाणों के अस्वीकृत नहीं किया जा सकता। लेखक की धारणा है कि विमान-भवनो का तात्पर्य प्राचीन भारत में (विशेष कर दक्षिणापथ में) मन्दिरों से था।

अथच मयमत की प्राचीनता को तथा इस ग्रन्थ को द्राविड़-परम्परा का प्रतिनिधि ग्रन्थ स्वीकार करने में भट्टाचार्य जी को भी आपत्ति नहीं। मयमत में विमान शब्द की व्याख्या में मयमुनि लिखते हैं —

शालाजातिस्तच्छिरोयुग्ं विमानं मुण्डाकारं शीर्षकं हर्म्यमेतत् । २६.११

अर्थात् मय के अनुसार विमान शालाजातिक भवन-विशेष है जो शिरोयुग्ं होता है अतएव इसे 'मुण्डाकार शीर्षक हर्म्य' माना गया है।

इस प्रवचन में वास्तु-विद्या एवं वास्तु-कला के ऐतिहासिक विकास का संकेत मिलता है। लेखक ने अपने 'शाल-भवन' के अध्ययन में शाला-भवनों के सम्बन्ध में जो उल्लेख किया है उसकी परम्परा में इतना तो सभी वास्तु-शास्त्री स्वीकार करते हैं कि प्राचीन काल में विश्वकर्मीय भारतीय वास्तु-परम्परा में पाषाण के प्रथम काष्ठ-भवन-द्रव्य का विशेष रूप से प्रयोग होता था। काष्ठनिर्मित भवनों का प्रमाण ऐतिहासिकों से अविदित नहीं है। भवनों की उत्पत्ति तथा विकास में काष्ठमय, वृक्षों की शाखाओं से द्वाद्यमय, मृन्मय भवनों से ही प्रारम्भ होकर कालान्तर में पाषाण-द्रव्य से परिपुष्ट एवं दृढ़ भवन-वास्तु का विकास प्रादुर्भूत हुआ।

इस तथ्य को ध्यान में रखते हुए भारतीय पूजा-वास्तु की परम्पराओं (वेदी-रचना, सदस्-संस्था, यज्ञवेदियो आदि) की ओर हम यदि दृष्टि डालें तो यह समझ में आ ही सकता है कि देवालय, देवगृह, देवतायतन भी प्राचीन काल में पाषाण-मन्दिरों अथवा स्फाटिक सौधों एवं उत्तुंग हृन्मयों के रूप में विकसित होने के प्रथम साधारण द्वाद्य-भवनो-शाला-भवनों के रूप में प्रारम्भ हुए। साथ ही साथ चल तथा अचल प्रतिमाओं के सदृश प्राचीन काल में देवगृह भी चल तथा अचल दो रूप में प्रचलित थे (देखिए Stella Kramrisch विरचित Hindu Temple)। ये चल देवायतन रथाकार यान (विमान) के रूप में सजघज के साथ निकलते थे। अतः विमान शब्द में काष्ठ-निर्मित शाल-भवनों के मयमत के इस संकेत में विमान-भवनों का प्राचीन इतिहास अन्तर्हित है। सम्भवतः इसी परम्परा का अनुसरण करते हुए कामिकागम ने मन्दिरों-प्रासादों का विभाजन एवं विवेचन 'शाला' पटल में किया है। अथच यद्यपि विद्वानों ने कामिकागम आदि ग्रन्थों को ऐतिहासिक दृष्टि से अपेक्षाकृत अर्वाचीन (देखिए भट्टाचार्य) माना है, परन्तु उनमें प्रतिपादित वास्तु-परम्परा अवश्य ही प्राचीन है। भारतवर्ष की संस्कृति की यह प्रमुख विशेषता रही है कि परम्पराओं का जन्म तथा उनका साहित्य अथवा शास्त्रों में निबद्धीकरण प्रायः एक-कालावच्छेद से नहीं हुआ है।

अस्तु, अभी तक हम प्रासाद-विकास के सम्बन्ध में समरागण के उस प्रवचन की समीक्षा करते हुए विभिन्न प्रमाणों से यह सिद्ध करने की चेष्टा में लगे रहे कि प्रासादों की उत्पत्ति विमानाकृति भवनो से हुई। परन्तु समरागणसूत्रधार का प्रासाद-विवेचन बड़ा ही विशाल है। उसमें भिन्न-भिन्न प्रासाद-शैलियाँ तथा प्रासादाकृतियाँ, उनकी रीतियाँ एवं परम्पराएँ वर्णित हैं। अतः उन सभी के अन्तर्गत में विभिन्न प्रारम्भ-बीजों के प्रबल आभास मिलते हैं, जिनके सहारे हमें इस स्तम्भ में भी बहुत कुछ कहना है।

प्रासाद-जन्म एवं विकास अर्थात् मन्दिरों की उत्पत्ति एवं विकास (Origin and Development of Temples) के सम्बन्ध में विद्वानों ने बहुत कुछ लिखा है।

विभिन्न मत हैं—हैबेल, फर्ग्यसन, मार्शल, त्रादा, कुमारस्वामी आदि वास्तु-शास्त्रियों के अपने-अपने विचार हैं। मन्दिरोत्पत्ति-विषयक दो प्रधान परम्पराओं—ब्राह्मिड़ तथा नागर के जन्म एवं विकास के सम्बन्ध में भी 'नैको मुनिर्यस्य मतं प्रमाणम्' वाली कहावत चरितार्थ है। अतः उन सब मतों की समीक्षा का यहाँ न तो अवसर है न अवकाश। समरंगणसुत्रधार के अध्ययन में विषयानुषंगिक इस विषय पर साधारण समीक्षा ही लेखक के लिए अभिप्रेत है।

श्रीमती स्टेला कैमरिश को हिन्दू मन्दिर पर एक अति महत्वपूर्ण ग्रन्थ लिखने का श्रेय प्राप्त है, जिसमें मन्दिर-रचना, उसकी प्रतिष्ठा तथा गरिमा का भारतीय दृष्टिकोण से बड़ा सुन्दर समीक्षण है।

अस्तु, निष्कर्ष रूप में इतना ही सकेत पर्याप्त होगा कि प्रासाद-वास्तु की परम्परा में भारत की प्राचीनतम पूजा-वास्तु एवं पूजा-परम्परा के घटक विद्यमान हैं जिनका पुजीभूत रूप हिन्दू-प्रासाद है। सांस्कृतिक दृष्टि से जो पीछे विश्लेषण किया गया है वह यहाँ पर भी सर्वथा चरितार्थ होता है। वैदिककालीन पूजा-परिपाटी में हम परिचित ही हैं। सिन्धु घाटी की सभ्यता में प्रचलित पूजा-परिपाटी का भी हमें कुछ न कुछ पक्का आभास मिल ही चुका है। वैदिक-काल के उपरान्त जो पूजा परिपाटी प्रारम्भ हुई उसका भी हमें ज्ञान है। बौद्धों के विहार, चैत्य, स्तूप बौद्धों की ही उपज नहीं माने जा सकते। उनके इतिहास में भी यहाँ के पूर्व बौद्धकालीन भारत की परम्पराओं का इतिहास छिपा है। अतः ईसा से लगभग २०० वर्ष पूर्व जितनी भी पूजा-वास्तु एवं पूजा-परिपाटियाँ प्रचलित थीं उन सभी ने प्रासाद-वास्तु के जन्म एवं विकास में सहायता दी।

विकास

संक्षेप में प्रासाद-वास्तु के जन्म एवं विकास में निम्नलिखित प्राचीन परम्पराओं ने योग दिया है—

- १—चिति—वैदिकी वेदी
- २—डोलमेन
- ३—वैदिक सदस् एवं दीक्षाशालाएँ तथा अवैदिक देवगृह
- ४—गिरि-प्रतिमाएँ एवं गिरि-गङ्गुर
- ५—हिन्दू दार्शनिक दृष्टि

हिन्दू प्रासाद का जन्म एवं विकास इन्हीं प्राचीन स्रोतों के उद्गमों पर कलित हुआ जिनके सहारे न केवल उसके भव्य कलेवर का ही निर्माण हुआ वरन् उसकी मौलिक प्रतिष्ठा भी अनुष्ठित हुई।

प्रासाद अर्थात् मन्दिर के तीन प्रधान अंग हैं—अधिष्ठान (जिसे पीठ, मसरक, आद्यग, कुहिन, वास्तुवाधार—ई० शि० प०—भी कहते हैं), गर्भगृह तथा गर्भोपरि छाद-रचना (Superstructure) । प्रासाद के प्रमुख इन तीनों कलेबरो के निर्माण में तदानुषंगिक तीन विकास-स्रोतो की जीवन-धारा दर्शनीय है ।

वैदिक चिति—सर्वप्रथम चिति (वेदी) को लीजिए । वैदिक वेदी को लेखक ने इस अध्ययन के कई स्थलों पर पूजा-वास्तु का प्रारम्भ स्वीकार किया है । वैदिक-कालीन यागोपासना से हम परिचित ही हैं । वेदांग-कल्पसूत्र विशेष कर शुक्लसूत्रों में वेदी-रचना का जो मान, उन्मान, निवेश आदि विविध प्रक्रियाओं सहित गहन विवेचन है, उससे भी विद्वान् वेदज्ञ भली भाँति परिचित हैं । पाठकों के कौतूहल शमनार्थ वेदी-रचना का थोड़ा सा परिचय हमने अपने 'हिन्दू प्रामाद-चतुर्मुखी पृष्ठ-भूमि' में दे रखा है वह वही पठनीय है ।

अस्तु, सारांगत वेदी का अधिष्ठान अथवा पीठ मन्दिर या प्रासाद के वास्तुवाधार (स० सू० के अनुसार पीठ, जगती आदि) के रूप में परिणत हुआ । इस प्रकार प्रासाद का आधार वैदिक-कालीन वेदी में विकसित हुआ । प्रासाद-वास्तु में वेदिका तथा अधिष्ठान, उपपीठ तथा पीठ इन दोनों के इतिहास में वैदिक वेदी की वेदिका तथा चिति (इष्टकाओं से चयन) के पूर्ण दर्शन होते हैं । वैदिक वेदी की पावनता तथा उस पर प्रज्वलित अग्निशिखा के अनुरूप एव स्मारकरूप प्रासाद-पीठ एव गर्भगृह अर्थात् मन्दिर की पावनता तथा गर्भगृह में प्रतिष्ठित हिरण्यगर्भ की प्रकाश-पूजमयी प्रतिमा परिकल्पनीय है । यही नहीं, वेदी रचना का जो साधारण परिचय हमने दिया है उससे यह भी प्रकट है कि जिस प्रकार वेदी तथा उस पर इष्टकाचयनरूपा चिति का निर्माण किया जाता था उसी प्रकार प्रामाद की जगती पर, उसके अधिष्ठान वेदिका-उपपीठ तथा पीठ पर अव्य एव उत्तुग रचना (Superstructure) का विस्तार किया जाता है ।

श्रीमती स्टेला ने (दे० हिन्दू टेम्पल) ठीक ही लिखा है—

अर्थात् मन्दिर की शरीर-रचना में नीचे से ऊपर तक वैदिक चिति विद्यमान है । रचना (कला) तथा संज्ञा (नामसंकीर्तन) की दृष्टि से प्रासाद या हिन्दू मन्दिर वेदी तथा चिति दोनों की संज्ञाओं का भागी है । इसके अतिरिक्त इसकी पूर्ण रचना या कृति को जब हम बाहर से देखते हैं तो यह विशाल पुज के सद्दर्श दृष्टिगत होता है—इस प्रकार यह भवन ही नहीं एक स्मारक भी है । गर्भगृह की भित्तियों की मोटाई, वहाँ की प्रायिक संयुक्त-रचना इन दोनों तथ्यों से भी यही निष्कर्ष निकलता है कि पूरा प्रासाद एक चिति है । हमारा यह निष्कर्ष मन्दिर की संज्ञाओं (नामों) अर्थात् प्रासाद, सप्त, सप्तम्,

जो सादन से ही निकले हैं या उसके अन्वयक है, से परिपुष्ट होता है। क्योंकि सादन का संकेतितार्थ वैदिक वेदी की चयन-प्रक्रिया एवं प्रासाद-निर्मिति दोनों में विद्यमान है।

सम्भवतः प्रासाद-वास्तु के विकास की इसी परम्परा के अनुरूप प्राचीन साहित्य में, रामायण, महाभारत आदि महाकाव्यों में चैत्य, आयतन तथा प्रासाद शब्दों के एक ही अभिवेयार्थ से बोधित करने की परम्परा पल्लवित हुई। सब तो यह है कि ये शब्द—प्रासाद, आयतन, चैत्य उत्पत्ति एवं वात्वर्य के अनुसार (Originally and etymologically) चयनित पीठों अथवा वेदियों के रूप में पावन स्थान—धार्मिक तथा बाह्य—दोनों के अर्थ में प्रयुक्त हुए हैं।

डोलमेन —इस प्रकार प्रासादोत्पत्ति की चिति-उत्पत्ति-प्रसूति पर थोड़ा-सा प्रकाश पड़ चुका, अब दूसरी उत्पत्ति डोलमेन-पाषाणपट्टिका का विवेचन करना है। यह सकेत किया जा चुका है कि समरागणसूत्रधार में वर्णित विभिन्न प्रासाद-वर्गों (Classifications) में विविध प्रासादोत्पत्ति-प्रसूतियों के दर्शन होते हैं। स० सू० के ४९वें तथा ५२वें अध्यायों में जिन प्रासादों का सम्मूलेख है उनकी सर्वप्रमुख विशेषता यह है कि ये प्रासाद शिखर-रहित हैं। छाद्य-प्रासादों के इन निदर्शनों में पाषाणपट्टिकाओं की उत्पत्ति-परम्परा विद्यमान है—ऐसा अपना ही विचार नहीं, श्रीमती स्टेला ने भी अपने 'हिन्दू-मन्दिर' में (देखिए पत्र १५४, फु० नोट ६७) इसी तथ्य की ओर सकेत किया है। छाद्य-प्रासाद (flat-roofed temples) अर्थात् जिन पर शिखर नहीं है उनको दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—एक वे जो पाषाणपट्टिकामयी रचना मात्र हैं तथा दूसरे स्तम्भशाला (pillard halls)। वैसे तो समरागण के इन ऊपर निदिष्ट प्रासादों में शिखरविहीन प्रासादों का दूसरा वर्ग आपतित होता है परन्तु इनकी प्रकृति (Prototype) सम्भवतः पाषाणपट्टिका या डोलमेन ही है। क्योंकि ऐसे मन्दिरों का निर्देश पर्सी ब्राउन ने भी अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ (Indian Architecture) में किया है। लादक्षान मन्दिर तथा आमहोल का दुर्गामन्दिर इन प्रकार के प्रासादवर्ग के निदर्शन में उल्लेख्य हैं। अतएव श्रीमती स्टेला भी अपने ग्रन्थ के १५१वें पन्ने पर लिखती हैं—

"The prototype of these shrines in the dolmen with its one large flat slab of stone, supported by three upright slabs set on edge so as to form a small chamber with one side open to serve an entrance."

अर्थात् इस प्रकार के देवावासों में पाषाणपट्टिकाओं की उत्पत्ति की प्रकृति विद्यमान है। इनमें एक दीर्घ शिला-पट्टिका के सहारे तीन पाषाणशिलाओं के रचना-

वैशिष्ट्य से एक छुद्र शाला (Chamber) विनिर्मित होती है जिसमें एक ओर से खुलाव रहने से वही द्वार का काम देता है ।

अथच इस प्रकार के देवावासों में शिव-मठों का ही विशेष प्राधान्य है । इस तथ्य के समर्थन में *Canons of India Report 1931 p. 406* तथा लांगहूस्ट की *Annual Report of the Archaeological survey of India Southern Circle 1915-16 p. 29 pt. III* विशेष द्रष्टव्य है । प्रो० क्रैमरिश ने अपने 'हिन्दू टेम्पुल' में इन नाना निदर्शनों पर संकेत किया है (दे० पृ० १५०, फुटनोट ५३) ।

बहुत से देवालय, विशेष कर शिवमठ उत्तर प्रदेश के प्रायः प्रत्येक कोने में बिखरे पड़े हैं जिनकी छानबीन भी नहीं हुई, और न होती है—वे प्रायः सभी इसी वर्ग में आते हैं । इन मन्दिरों में, जैसा पूर्व संकेत किया जा चुका है, भारतीय पूजा-परम्परा की सांस्कृतिक उपचेतना से अनुप्राणित जन-मन की प्रतीकोपामना के प्रतीक वृक्षों एवं शिलाओं की आराधना की कहानी छिपी हुई है ।

प्रासाद-वास्तु की उत्पत्तियों में चिति तथा पाषाणपट्टिकाओं की देन का थोड़ा सा विवेचन हो चुका, अब तीसरी उत्पत्ति (Origin) के सम्बन्ध में विवेचन बाकी है ।

प्रासाद की जगती (पीठ, अधिष्ठान) की वैदिक चित्यात्मक उत्पत्ति का जो निर्देश किया जा चुका है उसी पर पाषाणशिलाओं की प्रोन्नत (raised) रचना से छाद्य-प्रासादों (flat-roofed temples) की निर्मिति की प्रकृति (type) बनती है । प्रायः सभी मन्दिरों में गर्भगृह की रचना वास्तु-शास्त्रियों ने अनिवार्य रूप से निर्धारित की है । उन प्रासादों को लीजिए जिनके आन्त्यन्तरिक गर्भगृह को ही प्रमुख निवेशबिन्दु मानकर विविध रचनाओं (Superstructure) के साथ-साथ जिनकी दीवारों पर रचना-विशेषों की विविध प्रतिमाओं के सन्निवेश का दर्शन होता है । उन प्रासादों की उत्पत्ति कैसे हुई, उनका विकास इस रूप में कैसे पल्लवित हुआ ? इस प्रश्न के उत्तर में, इस वास्तु-समस्या के समाधान में कहना है कि यद्यपि पाषाण ने ही गर्भगृह की आदिम प्रकृति (prototype) प्रदान की है, परन्तु इस पाषाण-शिला की प्रकृति के रचना-विशेष एवं भूषा-विशेष से शून्य होने के कारण हमें इस प्रकार के प्रासाद की उत्पत्ति-प्रकृति के प्रतीक स्वरूप कोई और ही निदर्शन ढूँढना होगा । भारतीय उपासना-पद्धति के इतिहास को देखिए । प्रासाद-वास्तु के विकास के प्रथम इस देश में वैदिक तथा वैदिकोत्तर काल में यज्ञशालाओं में ऐसे पवित्र स्थानों की रचना प्रसिद्ध थी, उन्होंने भी प्रासाद के गर्भगृह की रचना में योगदान किया है तथा प्रासाद की विविध रचनालकृतियों के लिए भी आदर्श उपस्थित किया है ।

वैदिक सदस् तथा अवैदिक देवगृह

लेखक की धारणा है कि प्रासाद-वास्तु के विकास के प्रथम इस देश में इस प्रकार की प्रकृति (prototype) की प्रतीकस्वरूप दो परम्पराएँ प्रचलित थीं । एक तो आर्यों की वैदिक सदस् तथा दूसरी आर्येतर द्रविडो अथवा यहाँ के आदिम निवासियों की मण्डपाकार अस्थायी वृक्षशाला-निर्मित रचनाएँ ।

सत्यनारायण की कथा के समय भगवान् सत्यदेव की पूजा के विविध संभारों में सर्वप्रथम सभार कदलीमण्डप, बन्दनवार, अशोकादि वृक्षों की विविध पत्रावलियों, पुष्पमालाओं आदि से हम सभी परिचित हैं । इस प्रकार की पूजा-प्रणाली इस देश में अत्यन्त मुन्दर अतीत की स्मारक है । इस सत्यनारायण-कथा-कालीन मण्डपव्यवस्था को लेखक की धारणा के अनुसार दूसरी परम्परा (अर्थात् आर्येतर) की आदिम प्रकृति (prototype) समझना चाहिए । भले ही सत्यदेव के स्थान पर उस समय का प्रचलित देव दूसरा अन्य था ।

अस्तु, इस अनुसन्धान के विशदीकरण के लिए गर्भगृह के सम्बन्ध में थोड़ा-सा विवेचन और अपेक्षित है । स० सू० के १६वें अध्याय-‘चतुष्पाल’ में गर्भगृह को भवन का आन्त्यन्तरिक भाग माना गया है—

यच्छालालिन्बयोः श्रेष्ठं भवेद् गर्भगृहं हि तत् ।

स० सू० के इसी तथ्य को हृदयगम करते हुए श्रीमती स्टेला कैमरिश ने अपने ‘हिन्दू मन्दिर’ में (देखिए १५७ पत्र) लिखा है —

“The Secluded interior of the Sadan on the Mahavedi is a precursor of the Garbhagriha in the Prasada on its raised terrace or base, with its main door in the east, and the other, vertical ones as niches or ‘massive doors, (anad ara) at the remaining cardinal pts.”

अर्थात् अपनी प्रोन्नत जगती अथवा पीठ पर आसीन प्रासाद-गर्भगृह का अगुवा महा-वेदी पर निर्मित सदस् का एकान्त अम्यन्तर प्रदेश है, जिसका कि मुखद्वार प्राची में होता है और दूसरे लम्बाकार एक प्रकार के घनद्वार अन्य अवशिष्ट दिग्मुखों पर होते हैं ।

“The Vedic shed of initiation by its scope and also as far as it is constructed on the Mahavedi preceeds, the Garbhagriha of the Hindu Temple Built of wood and mits it had a pent roof with a ridge; it was without a superstructure.”

अर्थात् रचना तथा विस्तार एवं प्रस्तार के दृष्टिकोण से वैदिक यजमान-शाला (Shed of initiation) हिन्दू-मन्दिर के गर्भगृह का प्रथम बीज है । यह शाला

काष्ठ तथा फूस (Mats) से बनती थी तथा इसकी छत ढांकू तथा इसकी सिरा भी वैसी ही होती थी । अन्य किसी प्रकार की ऊपरी रचना का इसमें अभाव था ।

इस प्रकार हमने देखा कि प्रासाद-वास्तु के तीन प्रमुख अवयवो—जगती (पीठ), गर्भगृह तथा गर्भगृह के ऊपर रचनालंकृतियों—में से दो की उत्पत्ति-प्रकृति पर कुछ-न-कुछ विवेचन हो चुका । परन्तु तीसरे अवयव रचनाविशेष (i.e. superstructure) की परम्परा कहाँ से पल्लवित हुई ? इसके विकास बीज कहाँ से आये ? इसी पर इस स्तम्भ में अग्रसर होना है ।

जिस वेदी की यजमान-शाला का ऊपर संकेत किया गया है उसकी प्रतिकृति ने प्रासाद के गर्भगृह की आकृति के निर्माण में उतना योगदान नहीं किया जितना कि उसकी पावनता एवं उसके रहस्य ने । प्रासाद के गर्भगृह की आकृति, निवेश-योजना तथा उसके ऊपर रचना-भूषा-संयोजना में, वृक्षशास्त्रा-बिनिर्मित छाद्यमय अस्थायी पुरातन पूजा-गृहो, देवगृहो ने आदर्श (Model) अवश्य उपस्थित किया । इन पूजा-गृहो का संकेत अभी पिछले पन्नों में किया जा चुका है । अति पुरातन काल में इस देश में आयों तथा विशेष कर आर्येतर युग में यहाँ के आदिम निवासियों में यह पूजा-परम्परा प्रचलित थी—यह हम लिख ही चुके हैं । आज भी सत्यनारायण की कथा इसका जीता-जागता निदर्शन विद्यमान है । प्रबोधिनी एकादशी को वैकुण्ठवासी भगवान् विष्णु की पूजा के अवसर पर अथवा अनन्तदेव की पूजा के समय (सत्य-नारायण की कथा का निर्देश हो ही चुका है) आज भी मण्डप बनाया जाता है, बन्दनवारें सजायी जाती हैं, पुष्पमाला चढ़ायी जाती है । काष्ठ-पट्टिका का निवेश कर गर्भगृह के सदृश मण्डप में निराकार ब्रह्म की प्रतिष्ठा की कल्पना की जाती है—पूजा होती है—कथा कही जाती है । श्रीमती स्टेलर ने इसी पूजा-परम्परा से प्रासाद की रचना-लंकृतियों की प्रतिकृति प्राप्त की है ।

वे अपने 'हिन्दू-मन्दिर' (१५६ वें पन्ने) में लिखती हैं —

“जहाँ दीक्षाशाला आदि वैदिक संस्थाओं ने प्रासाद के गर्भगृह के रूप-निर्माण में भले ही उतनी सहायता नहीं की जितनी की उसकी प्रतिष्ठा में, किन्तु उनकी देन निर्विवाद है, वहाँ प्राचीन देवधरो की प्रोत्सहित परम्परा ने मन्दिर की छाद्य-भूषाओं, शिखरादि घटनालंकृतियों में अवश्य योगदान किया । वृक्ष-शास्त्रा-बिनिर्मित छाद्य मण्डपाकृति में देवगृह, जो वृक्षवृक्ष, कदलीपत्र, नारिकेलदल अथवा अन्यान्य विविध विनत शाखा संयोजना से निष्पन्न होते हैं वे अपने प्राचीनतम आकार में आज भी स्थापित किये जाते हैं, तथा जिनमें पूजोपकरणों से युक्त इस प्रकार के एक छोटे से स्थान को घेरकर निराकार सत्यदेव की कल्पना की जाती है—प्रतिष्ठा समझी जाती है, उन्ही में विकसित हिन्दू-

मन्दिरों की शिखर-वास्तु-कला की प्रकृति पल्लवित हुई। वास्तव में जो चार बाँसों अथवा शाखाओं को चारों दिशाओं में खड़ाकर मण्डप बनाया जाता था वही तो मन्दिर का आकार है। अथवा जो बन्दनवार या छाद्य-भूषाएँ सजायी जाती थीं उन्होंने ही कालान्तर में शिखर-भूषाओं को पल्लवित करने में प्रतिकृति प्रदान की।

हमने प्रासाद-वास्तु के विकास में प्राचीन पाँच घटकों का पीछे उल्लेख किया है, उनमें तीन की कथंचित् कुछ समीक्षा हो चुकी। अब क्रमप्राप्त गिरि-प्रतिमाओं एवं गिरि-गह्वरों की देन का भी कुछ मूल्यांकन होना चाहिए।

यहाँ पर इन अन्तिम दो स्रोत घटकों के सम्बन्ध में यह प्रथम ही संकेत करना उचित होगा कि जहाँ वैदिक चिन्तन एवं सदस्-संस्थाओं एवं अर्वाचिक अथवा अनार्य पण-शाखाओं ने हिन्दू प्रासाद के कलेवर—पीठ, गर्भ एवं छाद्य—के निर्माण में सहायता की वहाँ गिरि-प्रतिमाओं एवं गिरि-गह्वरों ने भी प्रासाद की आकृति के निर्माण में सहायता पहुँचायी।

गिरि-प्रतिमा

हम जानते हैं कि प्राचीन काल से—विशेष कर आगम-इतिहास-पुराणों के समय से मन्दिर को पर्वत के रूप में अधिक बखाना गया है। जिस-जिस प्राचीन साहित्यिक ग्रन्थ या पुरातत्त्विक (शिलालेखादि) सामग्री में मन्दिरों का संकेत अथवा वर्णन आया है उसकी सजाएँ एवं स्वरूप पर्वतों के नाम एवं स्वरूप पर आधारित हुए हैं। सत्य तो यह है कि पर्वत ही देवों के सहज एवं प्राकृतिक आवास माने गये हैं। भगवान् यकर के निवास कैलास की कौन नहीं जानता ? मेरु पर्वत देवों का वास है—इसका भी पुराण पूर्णरूपेण उद्धोष करते हैं। अतः इसी प्राचीन परम्परा के अनुरूप वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में प्रसादों अर्थात् मन्दिरों के नाम पर्वतों के नाम से संकेतित हुए हैं। मत्स्यपुराण, बृहत्संहिता एवं समरागण आदि वास्तु-ग्रन्थों में मेरु, मन्दर एवं कैलास प्रासादों का बहुत ही सुन्दर स्कीटन हुआ है। सम्भवतः इष्टकाओं एवं पाषाणों की इन रचनाओं में पर्वतों से भी प्रोन्नत एवं सागरों से भी गभीरतम अध्यात्ममर्म का चित्रण करने के लिए हिन्दू प्रासाद का जन्म हुआ है। प्रासाद विश्वरूप है और पर्वत विश्व-रचना की दृष्टि से विश्व की घुंरी है। पर्वतों ने ही प्रासादों के आकार के निर्माण में सहायता प्रदान की है। समरागण में मेरु को प्रासाद-राज माना गया है और वही पर्वत-राज है।

पर्वतों के अतिरिक्त गिरि-गुहाओं ने भी प्रासादों की आकृति-रचना में सहायता प्रदान की है। प्रासाद-वास्तु के नाना निदर्शन पर्वत-कन्दराओं में विद्यमान हैं। अजन्ता और एलोरा आदि अनेक भारतीय वास्तु-पीठ, जो बौद्ध चैत्य एवं विहार तथा हिन्दू-मन्दिर

(जैसे एलोरा का कैलास) के रूप में पर्वतों को काट-काटकर बनाये गये हैं वे भी हिन्दू वास्तु-शास्त्र की दृष्टि से प्रासाद ही हैं। समरगणसूत्रधार ऐसे प्रासादों का 'लयन', 'गृहाघर', 'गृहराज' आदि नामों से सकीर्तन करता है।

गिरि-गह्वरों का माडेल प्रासाद-आकृति के निर्माण में तो सहायक हुआ ही है, यह एक और महत्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत करता है। सनातन से इस देश में तपस्या, चिन्तन एवं मनन के लिए गिरि-कन्दराएँ सबसे अधिक उपयुक्त स्थान मानी गयी हैं। गिरि-कन्दराओं में देवावास भी विद्युत है। देवगण सरिताकुलों पर अथवा पर्वत-शृंगों पर ही निवास नहीं करते थे वरन् कन्दराओं में भी निवास के सदैव अभिलाषी रहते थे। समरगण के अनुसार (देखिए सहदेवाधिकार, अध्याय ६) तो एक समय था जब देव और मानव दोनों ही साथ-साथ इन्हीं कन्दराओं में रहते थे। वह सत्ययुग था अर्थात् प्राचीनतम युग था। कालान्तर में देवों एवं मानवों के पारस्परिक पार्ष्वक्ष ने दुःखमय ससार की रचना की। मानव की नाना उपासना-पद्धतियाँ—यज्ञ, तप, वैराग्य, पूजा, पाठ, भजन-सकीर्तन आदि सभी देवमिलन के प्रयास हैं। सम्भवतः प्रासादों की इन गिरि-गह्वर प्रतिकृतियों में मानव अपने प्राचीन साथी को ढूँढने की तत्परता में मलग्न दिखाई पड़ता है। बौद्ध, जैन एवं ब्राह्मण सभी धर्मों के अनुयायियों में गिरि-कन्दराओं का वास साधना के लिए सर्वोत्तम माना गया है।

दार्शनिक दृष्टिकोण

अन्त में इस प्रकरण में प्रासादों के जन्म एवं विकास के समीक्षण में एक और तथ्य सूचनीय है, वह है दार्शनिक दृष्टिकोण। हिन्दू दृष्टि से समरगण-ऐसे वास्तु-शास्त्र में उस भावना को पूर्णरूप से अक्षुण्ण बनाये रखा है। प्रासाद मानव का निवास नहीं (राजा को हिन्दू धर्मशास्त्रकारों ने देवांश माना है), वह विश्व एवं विश्वनियन्ता की प्रतिमा है। प्रासाद के शिखर-भाग (शिरोभाग, ब्रह्म या ब्रह्मरन्ध्र-भाग) पर आमलक अर्थात् विशुद्ध तत्त्व की स्थापना अथवा कल्पना का यही मर्म है।

प्रासाद-वास्तु का चरमोत्कर्ष

प्रासाद के प्रादुर्भाव, जन्म एवं विकास का ऊपर उल्लेख किया गया है। प्रासाद पूजा-स्थान एवं पूज्य कैसे बना ? प्रासाद की वास्तु-आकृति कहाँ से आयी ? इन नाना प्रश्नों की जिज्ञासा पर कुछ मीमांसा हो चुकी है। परन्तु प्रासाद को 'पुरुष' हम मान ही चुके हैं। विराट् पुरुष की प्रतिकृति प्रासाद की कल्पना में प्रासाद के जन्म, विकास एवं प्रोत्थान सम्बन्धी नाना वास्तुवाधार के परिचायक प्रासाद-संस्थान एवं प्रासाद-निर्माण की परम्पराएँ ही प्रासाद में पुरुष-प्रतिष्ठा की नियामक नहीं वरन् प्रत्यक्ष विधायक भी हैं। अतएव प्रासाद के नाना जन्म-आकृतियों में अवयवी-अवयव-आकृत

(Organic theory) ही सर्व से गरिष्ठ एव बरिष्ठ प्रतीत होता है—ऐसी इस लेखक की भी धारणा है, जिसका विशेष पोषण मल्लया ने (देखिए Studies on Temple architecture with esp. ref. to Tantrasammuccaya) किया है ।

भारतीय वास्तु-कला की जो समीक्षा पिछले पचास वर्षों में हुई है उसका केन्द्र-बिन्दु प्रायः प्रासाद ही रहा है । भारतीयों ने वास्तु-कला की उन्नति में विशेष कर पूजा-वास्तु (Devotional architecture) की ओर ही विशेष रुझान रखा । जन-वास्तु पर जन-जीवन की सरलता, समारम्भान्यता एवं आवश्यकतानुसार विरलता की ही ओर उनका अभिनिवेश रहा । राज-वास्तु (Royal architecture) यद्यपि पूजा-वास्तु के समान ही आलंकारिक एवं सम्भार-बहुल विकसित हुआ परन्तु वह भी नगर-निवेश या दुर्ग-निवेश का उपकरण मात्र रह गया । अतः भारतीय वास्तु-कला की समीक्षा में प्रासादों एवं विमानों—देव-भवनो की ही समीक्षा का अवसर रहा है । विशेषज्ञ विद्वानों ने इन्हीं वास्तु-कृतियों को लेकर समीक्षा की है तथा उनको दो प्रमुख वर्गों में बाँट रखा है—दक्षिणापथीय तथा उत्तरापथीय । इन प्रासादों की समीक्षा में उनके कारक यजमानों अर्थात् प्रसिद्ध राजवंशों की वदान्यता को बिस्मृत नहीं किया जा सकता । अतः जनपदानुरूप एव राजवंशानुरूप समीक्षा का प्राधान्य रहा । चालुक्य, पल्लव, पाण्ड्य, विजयनगर, होयसल आदि नाना राजकुलों के संरक्षण में दाक्षिणात्य स्थापत्य का कैसा प्रोत्थान एव चरमोत्कर्ष प्रोत्थित हुआ इससे हम सभी परिचित हैं । उसी तरह आर्यावर्त—उत्तरापथ के विशाल भूभाग पर प्रोत्थित नाना प्रामादों के निर्माण में यहाँ के प्रसिद्ध जनपदों एवं वास्तुपीठों के नाम अमर हो गये हैं । भुवनेश्वर (उड़ीसा), खजुराहो (बुन्देलखण्ड), कूर्माचल, खालियर, राजपूताना एवं मध्यप्रदेश के प्रसिद्ध मन्दिर-पीठ एव समृद्ध गुज्जर देश की विभूति-सम्पन्न कृतियाँ अपनी ओजस्विता के लिए प्रख्यात हैं । इन सभी कृतियों के उदय में धार्मिक आस्था ने महान् योगदान किया । बौद्धों के विहार एव चैत्य तथा जैनो के जैनमन्दिर भी इसी आस्था के प्रतिफल थे । ब्राह्मण, बौद्ध तथा जैन सभी ने पूजा-वास्तु या प्रासाद निर्माण की ओर ऐसा उद्दाम उत्साह दिखाया मानो मारा समाज, सारे व्यक्ति, प्रासादकर्ता स्थपति के अनुगामी बन गये हो अथवा उसकी कार्य-शाला के सहकारी हो ।

भारत में ही नहीं ससार के अन्य देशों में भी मध्ययुग एक नयी उपचेतना का प्रवर्तक था । काव्य एव कला, समाज एव संस्कृति के जो व्यापक विप्लव इस काल में देखे गये उनमें युग की चेतना का प्राधान्य तो था ही, जन-मानस परम्परागत जीवन से मानो ऊँचकर श्रान्ति के लिए लालायित था । सत्य, शिवं, सुन्दर की भावना संस्कृति एव सभ्यता को अग्रसर करने में सदा सहायक रही । इस भावना की प्रगति में धर्म को छोड़कर

कोई अन्य सहारा नहीं मिला। विशेष कर भारतवर्ष की मध्यकालीन सस्कृति में प्रासाद-प्रोत्थान के अन्तस्तल से यही स्पष्ट प्रतीत होता है। भारतीय वास्तु-कला के प्रख्यात लेखकों का भी यही निष्कर्ष है। पर्सि ब्राउन को भी तो लिखना पड़ा—

“It should be realised that in all works of art, and particularly in the temple architecture of the country; in the mind of the Indian people, the religious philosophical and meta-physical qualities of the production takes first place, the artistic character being regarded as secondary. The intellect of the age, absorbed largely in divine contemplation, is reflected in the temple ideal, where the spiritual dominated the material”. (vide Indian Arch.)

भारतीय वास्तु-कला के जिस प्रासाद-वैभव का हम ऊपर सकेत कर आये हैं वह भारतीय वास्तु-शास्त्रीय वाङ्मय से भी परिपुष्ट होता है। मध्यकालीन वास्तु-शास्त्रीय कतिपय प्रख्यात कृतियों, जैसे उत्तरापथीय समरागणसूत्रधार एवं अपराजितपृच्छा तथा दक्षिणपथीय तन्त्रसमुच्चय एवं ईशानशिवगुरुदेवपद्धति में यह प्रासाद-वैभव पराकाष्ठा को पहुँच गया है। लेखक समरागणसूत्रधार का विशेष विद्यार्थी होने के कारण इसी ग्रन्थ का विशेष आभार मानता है। मध्यकालीन वास्तु-परम्परा का इसे प्रतिनिधि ग्रन्थ मानना चाहिए। प्रासाद-वास्तु का जैसा वैज्ञानिक एवं समृद्ध विवेचन इस ग्रन्थ में है वैसा अन्यत्र अप्राप्य है। अपराजितपृच्छा विशेष अतिरजित हो गयी है। (देखिए प्रथम खण्ड, वास्तु विद्या का विकास)। तन्त्रसमुच्चय वैज्ञानिक होते हुए भी संकुचित रह गया है (दक्षिणी शैली ही इसकी उपजीव्य है)। ईशानशिवगुरुदेव-पद्धति में यद्यपि प्रासादों का विपुल विस्तार है तथापि वह दक्षिण के दायरे से आगे न बढ़ सकी। निष्कर्षतः समरागण यद्यपि उत्तरापथीय शैली का प्रतिष्ठापक ग्रन्थ है, तो भी उत्तरापथ के प्रख्यात नरेश घाराधिप भोजराज की इस कृति में भारत के समस्त भूभागों पर विकसित एवं वृद्धित प्रासाद-जातियों एवं उनकी शैलियों का पूर्ण प्रतिबिम्ब देखने को मिलेगा। अतः इसी ग्रन्थ को आधार मानकर हमें आगे अग्रसर होना है।

चूँकि यह अध्याय प्रासाद-वास्तु के प्रोत्थान की समीक्षा में लिखा जा रहा है अतः प्रासादों के नाना षटक विकासो; जैसे वर्गों (classifications), शैलियों (styles), संस्थानों (planning), द्रव्यों (materials), मानोन्मानों (measurements) एवं भूजा-चित्रणों (ornamentations—sculptures etc.) आदि का यहाँ पर विशेष संकीर्तन न तो आवश्यक है और न अभीष्ट। सम्पूर्ण प्रासाद-खण्ड प्रासाद-प्रोत्थान का ही तो गान करता है। अतः इस अध्याय में हमें प्रासाद-वास्तु (जिसके जन्म एवं

विकास पर पीछे हम कह आये हैं) के प्रोत्थान—उसके कलेवर-निर्माण, उसके विभिन्न अवयवों के विकास-घटकों की समालोचना करनी है ।

प्रासाद-कलेवर के विकास में इस देश में दो प्रमुख परम्पराएँ पल्लवित हुईं, जो इस देश के दो विशिष्ट प्रदेशों, दक्षिण तथा उत्तर की विशेषता की सूचक हैं—

(१) पिरामिडल आकार तथा उसका कलेवर ।

(२) कर्बोलिनियर शेष अर्थात् शिखराकार तथा उसका कलेवर ।

पिरामिडल आकार

पिरामिडल आकार का विकास विशेष कर दक्षिण भारत में हुआ जिसके नाना निदर्शनों में तजौर का बृहदीश्वर विमान (मन्दिर) मौलि-मालायमान है । इस आकृति का कैसे विकास हुआ, इस सम्बन्ध में डाक्टर क्रैमरिश ने हिन्दू प्रासाद की दार्शनिक भित्ति की ओर सकेत किया है जिसने इस प्रकार के आकार को जन्म प्रदान किया—

“Works of architecture serve a purpose; the Hindu Temple as much as a Gothic cathedral exceed their function of being a house or seat of divinity. While their orientation and expansion are in the four regions of space, their main direction, in the vertical, is towards God, the supreme principle, which is beyond form and above. His seat or house of manifestation. From all these regions of space, from its walls in the four directions and their corners in the intermediate directions, the Prasadas, the rises bodily towards its high point tier on tier, until diminished in its bulk, it forms the high Altar (vedi) on which is placed the crowing High Temple or the Amalaks with its final that ends in point”. (Hindu Temple 179)

पिरामिडल आकार वाले प्रासादों के इस मौलिक आधार की वास्तु-कलात्मक समीक्षा में यह निर्विवाद कहा जा सकता है कि यह आकार जनावास अथवा राज-वेश्म के प्रचलित आकारों में न तो उद्भूत हुआ है और न उनके आदर्शों पर ही आधारित है । इस दृष्टि से जब हम हिन्दू मन्दिर की समीक्षा करते हैं तो विद्वानों के वे मत निराधार प्रतीत होते हैं जिनमें प्रासाद-वास्तु के विकास के लिए राजवेश्म अथवा अन्य विशिष्ट भवन अथवा वास्तु-विन्यास आधार के रूप में प्रतिष्ठित किये गये हैं ।

शिखराकार कलेवर शोलोत्तुग सम्भव है परन्तु इसके विपरीत दक्षिणी ग्रन्थों (दे० ईशा०) में ‘शिखर’ शब्द विमानों के शीर्ष पर विन्यस्त डोमशेप का बोध कराता है

और वह गोल ही नहीं होता, घडल अथवा अष्टाक्ष भी हो सकता है। शिखर शब्द की इस द्विविधा के कारण प्रासाद-वास्तु की समीक्षा के भ्रान्त मत प्रचलित हो गये हैं।

थ्रीमती क्रैमरिंग का भी यह निष्कर्ष है—“Sikhara thus particularly denotes a shape carvilinear in the vertifical section whether it is used to designate the whole super-structure of North Indian prasadas or the Gupola of the High Temple only which is Placed on top of the super-structure of South Indian Prasada. This two-fold use of the term Sikhara in Indian Vastu-sastras has led to wrong interpretations. Its square or round etc. horizontal section on South Indian Temple (Siras chanda; Mayamatam, XVIII-I) has mistakenly been considered by modern scholars a criterion of the entire-structure of a Hindu Temple”.

पिरामिडल आकार का जो विकास प्राचीन प्रासाद निदर्शनों में पाया जाता है उनके प्रचुर सकेत शास्त्र एवं कला दोनों में ही प्राप्त होते हैं। समरागण के ‘रुक्कादि’ नामक ४९वें अध्याय में इकहरे, दुहरे, तिहरे छाद्यों का वर्णन है। छाद्य-प्रासादों की परम्परा डालमैन से विकसित हुई यह हम पहले ही कह आये हैं। अतएव जब वास्तु-कला का विशेष विकास हुआ और इन प्राचीन प्रतिकृतियों में सुन्दर योजना का श्रीगणेश हुआ तो पर्वत-प्रतिमा ने उसमें योगदान किया तथा वास्तु-कला के मौन्दर्यविधायक सम्भागों से अन्य इन प्राचीन शिलापट्टिक पूजागृहों में चार चाँद लग गये। समरागण के इन छाद्य प्रासादों के निदर्शन होयसल आदि प्राचीन वास्तु-पीठों पर निर्मित मन्दिरों का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं।

इस प्रकार के जो प्रासाद प्रान्लमिन हुए उनके अन्य अवान्तर विकास भी स्थापत्य में पाये जाते हैं —

(क) पोली छत—यह एक प्रकार से बौद्धों के चैत्यों के आकार पर आश्रित है, जैसा कि कपोतेश्वर मन्दिर में निदर्शन मिलता है।

(ख) तोंगण-आकृति वाली छतों के प्रासाद, जो मामल्लपुर के रथ-विमानों में निदर्शनीय हैं।

(ग) भौमिक—इन आकारों का स्थापत्य प्रदर्शन दक्षिणी विमान प्रासादों के गोपुरों के शिखर भाग पर दर्शनीय है।

(घ) वैतानिक—इनकी प्राचीन प्रतिकृति तपस्वियों की कुटियों से प्राप्त होती है, उन्हीं की प्राचीन प्रकृति पर भारतीय स्थापत्य में ऐसे अनेक मन्दिरों का विकास

हुआ जिनकी छतें डोम का आकार प्रदर्शित करती हैं। प्राचीन काल में इन कुटियों को पर्णकुटी या पर्णशाला के नाम से भी पुकारा जाता था और इनकी रचना अथवा विन्यास में वृक्षों की शाखाओं एवं पत्थरों तथा नानाविध पुष्पों की छटा दर्शनीय होती थी। वही कालान्तर पाकर बड़े-बड़े प्रासादों की छाद्य प्रतिकृति का आदर्श उपस्थित करने में सहायक हुई। दक्षिण भारत के बहुसंख्यक विमानों पर जो अल्प अथवा क्षुद्र विमानाकार की शिरोभूषा दिखाई पड़ती है उसमें इन्हीं की प्राचीन देन का अनुगमन हुआ है।

इस प्रकार से हम देखते हैं कि इन नाना आकृतियों से विकसित प्रासाद अपनी पूर्ण सज्जज के साथ जब स्थापत्य के कौशल का सहनीय निदर्शन हुआ तो वह एक अद्भुत विमुग्धकारिणी छटा का विधायक बन गया, जैसा कि हम दक्षिण भारत के प्रसिद्ध प्रासादों में देखते हैं। इस प्रकार के छाद्यों में वास्तु-कला की दृष्टि में विशेष उल्लेख्य यह है कि इनके कंठपर जो एक प्रकार से कतरे हुए से प्रतीत होते हैं और जिनके पाम या तो सीधे अथवा टेढ़े होते हैं उनकी रचना में एक प्रकार का विराम सा दिखाई पड़ता है। वह विरामस्थल स्कन्ध-प्रदेश जानना चाहिए और उसी पर क्षुद्र विमान या आमलक की स्थापना होती है और उसी पर अन्त में कलश की प्रतिष्ठा और उस पर बिन्दु के विन्यास आदि सम्पन्न होते हैं।

पिरामिडल आकार की छतों वाले प्रासादों का एक नवीन विकास भूमिकाओं (स्टोरीज) के रूप में भी हुआ है जिसके तीन प्रकार हैं —

(क) विभिन्न भूमिकाओं से (एक भूमिक लगाकर द्वादश भूमिक) में स्कन्ध प्रदेश का विन्यास।

(ख) क्षुद्र अथवा अल्प विमान।

(ग) विमानों पर विमान।

थीमती स्टेला कैमरिश ने अपनी पुस्तक में इन सभी प्रकार के प्रोल्लासों का पूर्ण आभास दिया है। लेखक उन सबकी विस्तृत अवतारणा एवं समीक्षा न करते हुए केवल यह प्रयास करना चाहता है कि इस प्रकार के छाद्य-प्रासादों का समरागणसूत्रधार में कैसा वर्णन हुआ है। इसके अनुरूप इस ग्रन्थ के अवलोकन से तीन प्रकार की विकास परम्पराएँ विशेष रूप से सम्मुख आती हैं —

वे प्रामाद जो एक-छाद्य, द्वि-छाद्य, त्रि-छाद्य तो हैं ही, साथ-ही-साथ उनमें मत्स्यो की भग्गा है और उनके आकार चौकोर, गोल आदि सभी प्रसिद्ध आकारों के अनुगामी हैं। इनका माडेल विमान था और इनका निर्माण-द्रव्य विशेष कर काष्ठ-बहुल था। काष्ठमय भवन ही प्राचीन वास्तु के स्मारक हैं। इन प्रासादों की काष्ठमयता

इनकी प्राचीनता की सूचक है और इनके निवेश में स्तम्भों का आधिक्य भी इनकी रचना के सारल्य पर प्रकाश डालता है। इनकी प्रतिकृति में जहाँ प्राचीन नाना पूजा-वास्तु की प्रतिकृतियों ने योग प्रदान किया, वहाँ शाल-भवनो की परम्परा ने भी कम योगदान नहीं किया। शाल-भवनों के विन्यास में बृहदारुक का विशेष प्राधान्य था। समरागण का निम्न प्रवचन इसी रहस्य का उद्घाटन करता है—

इति सुरभवनानां सप्ततिर्दारवाणाम्

इह सदनचतुष्केष्वन्यत्वेयं प्रविष्टा ।

जनमयमवकोशानन्वशुभ्रांशुलेखा (?)

भवति सुविर्तिषा शिल्पिनां कामधेनुः ॥

यहाँ पर दो शब्द “दारवाणाम्” तथा “सदनचतुष्क” विशेष महत्त्वपूर्ण हैं, जिससे भारत की प्राचीन वास्तु-कला में काष्ठ प्राधान्य तथा इन प्रामादों के विकास में शाल-भवनो का आधार दोनों संकेतित होते हैं।

अभी तक हम प्रासादों के कलेवर विकास की दो प्रमुख परम्पराओं में पिरामिड आकार की कुछ समीक्षा कर सके हैं। अब संक्षेप में शिखरोत्तम आकारों का भी थोड़ा-सा दिग्दर्शन आवश्यक है।

शिखरोत्तम आकार

हिन्दू मन्दिरों के निर्माण की जो शैली प्रधान रूप से प्रस्फुटित हुई उसमें शिखरोत्तम आकार विशेष विकास को प्राप्त हुआ। भारतवर्ष के तीन-चौथाई से भी अधिक भूभाग पर इस आकार का आधिपत्य है। इनके नाना अवान्तर भेद एवं प्रभेद प्रोल्लसित हुए। भारतीय स्थापत्य के मुकुटमणि हिन्दू प्रासाद की छटा इन्हीं शिखरों में देखने को मिलेगी। समरागणसूत्रधार यत् उत्तरी शैली का प्रौढ प्रतिपादक है तथा विश्वकर्माय परम्परा अथवा नागर शैली का प्रतिनिधि ग्रन्थ है, अतः इस ग्रन्थ में ऐसे शिखरोत्तम प्रासादों का बड़ा विशद वर्णन है। ५५, ५६, ५७, ५८, ६०, ६३वे बड़े-बड़े अध्यायों में इन्हीं शिखराकार प्रासादों के वैज्ञानिक एवं अलंकृत वर्णन हैं। यहाँ पर एक तथ्य भी सूच्य है कि समरागण जिस समय लिखा गया था उस समय नागर-शैली की ही सरक्षकता में नाना अन्य शैलियाँ प्रस्फुटित हो रही थी। जैसे लाट, ललित, लतिन, वावाट या वैराट, भूमिज आदि। साथ ही साथ समरागण के अनुशीलन से ऐसा भी प्रतीत होता है कि प्रासादों की शैलियों के साथ-साथ प्रासाद-जातियों का भी प्रादुर्भाव एवं उनकी उत्कृष्टता की प्रतिष्ठा हो चली थी। यही नहीं, ११वीं शताब्दी में प्रासाद-परम्परा का इतना प्रोत्साहन हुआ कि प्रासाद में प्रतिष्ठापित देवता ही पूज्य नहीं रहा,

वरन् प्रासाद स्वयं पूज्य बन गया। यह उचित भी था, क्योंकि हम पीछे कह चुके हैं कि प्रासाद के विकास के नाना स्रोतों में दार्शनिक या आध्यात्मिक भी कम महत्वपूर्ण नहीं हैं जिनके अनुसार प्रासाद विश्व और विश्वनियन्ता की प्रतिकृति प्रतिपादित किया गया। अतएव प्रासाद की पूजा के लिए भी कोई वास्तु-परम्परा पनपनी चाहिए थी। सान्धार एव निरन्धार प्रासादों, अर्थात् उन प्रासादों की जिनके चारों ओर प्रदक्षिणा बनी है अथवा उमका अभाव है, परम्परा इसी ओर इंगित करती है।

अस्तु, इन शिखराकार प्रासादों की निर्मिति में, जहाँ तक इनके कलेवर अर्थात् छाद्य (Roofed) के अवान्तर भेदों का प्रश्न है, उनमें निम्नलिखित तीन प्रमुख प्रकार विशेष उल्लेख्य हैं—

- (क) स्तवक-शिखर,
- (ख) गवाक्ष-शिखर,
- (ग) पूर्ण-शिखर।

इन शिखराकृति प्रासादों के प्रोल्लास में, जैसा हम पहले ही सकेत कर चुके हैं, दो प्रमुख बागएँ हैं—एक तो गिरि-प्रतिमा-सादृश्य और दूसरा दार्शनिक या आध्यात्मिक दृष्टिकोण। वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में प्रासादों की सजाएँ पर्वतों की संज्ञाओं पर मेरु, मन्दर, कैलास आदि रखी गयी हैं। अतएव प्रासादों के कलेवर निर्माण में शिखराकार यदि विशेष प्रोल्लास को प्राप्त हुआ तो यह स्वाभाविक ही था। हिन्दू-प्रासादों के इस उपकरण पर प्रासाद-कला का समन्वय निम्न अवतरण में द्रष्टव्य है—

“By its form the Prasada leads from the square at the base to the point above by its exalted position and by its form, which leads to the peak, the superstructure is the Mountain; its mass is the vesture (kosa) in which is clad the Axis of the temple. This emerges, in its top-most portion only, as section of a mighty pillar, as the ‘neck’ (griva) of the temple, above the shoulder (skandha) of the superstructure. The symbol of the pillar of the ‘Universe ushers in the picture of the world Mountain” (See Hindu Temple)

शिखर की रचना कैसे होती थी और वास्तु-कला की दृष्टि से उसके क्या-क्या नियामक सिद्धान्त थे; इस पर प्राचीन वास्तु-शास्त्र में बड़ी वैज्ञानिक मीमांसा है। रेखाशास्त्र, ज्यामिति-शास्त्र के आधार पर त्रिगुण, चतुर्गुण, पञ्चगुण अथवा षड्गुण सूत्रों के आधार पर शिखरों का विन्यास बनाया गया है और इन शिखरों के इस प्रकार के विन्यास पर ही इनकी वास्तु-शास्त्रीय नाना सजाएँ, जैसे पद्मकोष, वेणुकोष प्रचलित

हुई। स्थापत्य में इन शिखरोत्तम प्रासादों का कैसा सानुगत्य हुआ यह हम आगे देखेंगे। यहाँ पर इतना और सूचित करना अवशेष है कि इस शिखराकार में पूर्वसंकेतित दार्शनिक अथवा आध्यात्मिक दिव्य देन का जो रहस्य है उसे डा० क्रैमरिश के शब्दों में पढ़ना चाहिए—

“ The shapes of sacred architecture absorbed by the superstructure itself are many. With them the image of the Mountain was given an indefinite number of variations. The purpose of the superstructure is always one and the same. It is to lead from a broad base to a single point where all lines converge. In it are gathered the multifarious pavements, the figures and symbols which are their carriers, in the successive strata of the ascending pyramidal or curvilinear form of the superstructure. Integrated in its body they are in their proper places in the ascent which reduce their numbers and leads their diversity to the unity of the point”.

इसी अध्यात्म के उन्मेष से प्रद्योतित हिन्दू प्रासाद-कलेवर के तीन प्रमुख अंगों की गाथा गायी जाती है। प्रासाद-पीठ या प्रासाद जगती, प्रासाद का गर्भगृह तथा उसके मस्तक की भूषा (उमे आमलक कहिए अथवा स्तूपी या अल्प विमान) ये तीनों अंग एक प्रकार से प्रासाद के उपलक्षक हैं। कुमारी क्रैमरिश की कैसी विशद व्याख्या है —

“ By its form the Prasada leads from the square at the base to the point above by its exalted position and by its form, which leads to the peak, the super-structure is the Mountain, its mass is the vesture (kosa) in which is clad the Axis of the temple. This emerges, in its top-most portion only, as section of a mighty pillar, as the ‘neck’ (griva) of the temple, above the shoulder (Skandha) of the superstructure. The symbol of the Pillar of the ‘Universe ushers in the picture of the world Mountain”.

प्रासाद-शैलियाँ

(नागर, द्राविड़, बेसर आदि)

वास्तु-कला के प्रख्यात लेखको ने वास्तु-कला की विभिन्न शैलियों के सम्बन्ध में भिन्न-भिन्न मत प्रकट किये हैं। उन सबकी समीक्षा करना एक नवीन ग्रन्थ लिखना होगा। लेखक के समरागणीय अध्ययन की प्रासाद-पीठिका पर प्राप्त शैली-शिलाओं की समीक्षा के लिए इन विभिन्न शैलियों पर प्रकाशित विविध मत-मतान्तरो का एक अत्यन्त स्थूल दिग्दर्शन ही अभीष्ट है। अथच यह हम जानते ही हैं कि भारतीय वास्तु-कला के प्राप्त स्मारको में प्रमुखता मन्दिरों की है। अतः जो भी वास्तु-कला-विषयक शैलियों के सम्बन्ध में विद्वान् लेखकों ने विवेचन किया है वह प्रासाद-शैलियों के समुद्घाटन में सुतरां संगत होता है।

आधुनिक वास्तु-कलात्मक समीक्षा-परम्परा में प्रसिद्ध शैलियों के नाम नागर, द्राविड़, बेसर—इन तीनों से हम परिचित ही हैं। इनका क्या मर्म है? इनसे क्या बोद्धव्य है? इस सम्बन्ध में विद्वानों के अपने अपने मत हैं। उन मतों के दिग्दर्शन के प्रथम हम पाठको का ध्यान उस सर्वसाधारण मिद्धान्त की ओर आकर्षित करना चाहते हैं जिसकी पृष्ठभूमि पर इन शैलियों का उद्गम हुआ।

लेखक ने अपने "वास्तु-कला" एवं "वास्तु-विद्या" शीर्षक अध्ययन में इस निष्कर्ष की ओर पाठको का ध्यान आकर्षित किया है कि इस विशाल देश के विस्तृत भू-भाग पर वास्तु-विद्या एवं वास्तु-कला की दृष्टि में दो परम्पराएँ प्रधान रूप से पतनी थीं। पहली आर्य-परम्परा, जिसको हम विश्वकर्मीय परम्परा, विश्वकर्मा-स्कूल या उत्तरीय परम्परा, नार्दन स्कूल या नागर शैली—किसी भी नाम से पुकार सकते हैं। दूसरी परम्परा है अनाद-परम्परा या मय-परम्परा, मय-स्कूल। इसको भी विविध नामों से पुकारा गया है, जैसे दक्षिणीय परम्परा, साउदर्न स्कूल, अथवा द्रविड़-परम्परा या द्राविड़ शैली। अथच यह भी निदिष्ट किया जा चुका है कि भारतीय वास्तु-विद्या के प्राप्त ग्रन्थ (वास्तु-शास्त्रीय तथा अ-वास्तु-शास्त्रीय दोनों ही) तथा आचार्य इन्हीं दो परम्पराओं के उद्भावक अथवा प्रवर्तक के रूप में हमारे सम्मुख आपतित होते हैं। साथ ही साथ हमें यह भी स्मरण रखना चाहिए कि जब किसी विद्या अथवा कला या ज्ञान विशेष की परम्परा

पल्लवित होती है तो उसके पूर्ण विकसित-मुष्पित एवं फलित होने में काफी समय की आवश्यकता होती है। यही तथ्य वास्तु-विद्या तथा वास्तु-कला में भी चरितार्थ होता है और होना ही चाहिए—ये अपवाद कैसे हो सकती हैं ?

भारतीय वास्तु-विद्या तथा वास्तु-कला का जैसे तो वैदिक काल में ही प्रारम्भ हो चुका था परन्तु उसको विकसित होने में कुछ शताब्दियाँ अवश्य लगी होंगी। महा-काव्य काल में हमें उसके प्रोन्नत स्वरूप के दर्शन होते हैं। महाकाव्य-कालीन समय ही लेखक के मत में विभिन्न शैलियों-प्रमुख शैलियों का जन्मदाता है। यह हम प्रथम ही कह चुके हैं कि इस देश में दो वास्तु-परम्पराएँ थी। हम यह भी निश्चिन्त हुए हैं (जिसके लिए लेखक ही उत्तरदायी हैं—अन्य किसी विद्वान् ने नहीं लिखा है) कि वास्तु-विद्या की द्रविड-परम्परा या दक्षिण-परम्परा उत्तरीय परम्परा की अपेक्षा अधिक पुरातन है।

अस्तु, महाकाव्य (रामायण तथा महाभारत) कालीन युग को हम वास्तु-शैलियों का जन्मदाता मानते हैं। वास्तु-कला, भवन-कला अथवा मन्दिर-निर्माण कला की प्रसिद्ध तीन शैलियों में सर्वप्रमुख स्थान नागर शैली को दिया गया है। यह शब्द “नगर” से निमित्त हुआ है—यह हम सभी लोग समझ सकते हैं। महाकाव्यकाल के समीप ही (इधर-उधर) वात्स्यायन का समय माना जाता है। वात्स्यायन ने अपने कामसूत्र में नागरिकों के लिए विभिन्न कलाओं के सेवन एवं ज्ञानार्जन के प्रति सकेत किया है। सब तो यह है कि नगर, नागरिक तथा नागरिकता के अर्थों को उजागर करने वाले प्राचीन भारतीय ग्रन्थों में वात्स्यायन का कामसूत्र प्रथम स्थान रखता है। वैदिक कालीन सभ्यता एक प्रकार की ग्रामीण सभ्यता थी। उसके बाद छोटे-छोटे ग्राम किस प्रकार से बड़े-बड़े पुरों एवं नगरों तथा महानगरों में परिणत हो गये—यह हम “नगर-विक्रम” नामक अध्याय के अध्ययन में देख चुके हैं। महा-काव्य-कालीन बहुत से महानगरों से हम परिचित हैं। बौद्ध-भारत की भी श्रावस्ती, कौशाम्बी, सकेत, कपिलवस्तु, राजगृह, पाटलिपुत्र, वैशाली, तक्षशिला आदि महानगरियों से हम परिचित ही हैं। बड़े-बड़े नगरों के जन्म एवं विकास से इस देश में नागरिकता के मान उदित हुए। नागरिक सभ्यता का जन्म एवं विकास भी इसी प्रकार प्रादुर्भूत हुआ। अतः निर्विवाद है कि उस समय जो बड़े-बड़े भवन—मन्दिर अथवा हर्म्य, प्रासाद किंवा विमान विनिर्मित हुए होंगे, वे सब किसी महानगर की उपकण्ठभूमि में अथवा अभ्यन्तर प्रदेश में अथवा कोण-प्रान्त में ही निविष्ट हुए होंगे। प्रायः सभी वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ मन्दिरों की निवेश-प्रक्रिया में ऐसा ही आदेश देते हैं।

लेखक की इस धारणा के पोषण में समरागणसूत्रधार के निम्नलिखित प्रवचन विशेष उल्लेखनीय हैं —

पुरा ब्रह्मासृजत् पञ्च विमानान्सुरद्विधाम् ।
 विम्वत्सर्वविद्यारोणि श्रीमन्ति च महान्ति च ॥
 तानि वैराजकलासे पुण्यकं मणिकामिधम् ।
 हंसानि मणिचित्राणि पञ्चमं च त्रिविष्टपम् ॥
 आत्मनः शूलहस्तस्य वनाध्यक्षस्य पाशिनः ।
 सुरेशस्य च विश्वेशो विमानानि यथाक्रमम् ॥
 नगराणामलंकारहेतवे समकल्पयत् ।

इसी प्रकार

अथातः सम्प्रब्रूयामि प्रासादान् शिखरान्वितान् ॥
 वज्रकावीर्यचतुःषष्टिं नामलक्षणतः क्रमात् ।
 शिखरैर्विचित्राकारैरेकेनाण्डेन भूषिताः ॥
 केचिदण्डत्रयोपेताः केचित् पञ्चाण्डकान्विताः ।
 पुराणां भूषणार्थाय भुक्तिमुक्तिप्रदा नृणाम् ॥

नागर शब्द का लोकप्रिय एवं सार्वजनीन अर्थ है नगर-का, या नगर में सम्बन्धित, इस प्रकार वास्तु-कला की नागर-शैली से हमारा तात्पर्य उस शैली से है जिसके विकास के निदर्शन स्वरूप भव्य भवन, विमान अथवा मन्दिर, प्रसाद अथवा हर्म्य बड़े-बड़े नगरों में बने, वे सब नागर नाम से विख्यात हुए। और ये बड़े-बड़े नगर विशेष कर उस समय मध्य देश के शोभास्पद थे अतः कानान्तर पाकर उत्तरापथ के इस प्रदेश (मध्य देश) की वास्तु-शैली का नाम नागर-शैली पड़ा होगा। कामिकागम (४६१-२) इसकी पुष्टि करता है। अतः नागर-शैली का भी अन्य शैलियों के समान भौगोलिक मानुगत्य संगत होता है।

“नागर” शब्द की व्युत्पत्ति में दो अर्थ और हैं, उनमें भी लेखक की इस धारणा का पोषण होता है। केशव स्वामी ने (देखिए नानार्थार्णव-संक्षेप) नागर शब्द को विश्व का पर्याय कहा है। आप्टे के कोश में नागर शब्द का अर्थ “सौन्दर्य-प्रकर्ष-प्रियता” लिखा है। इन अर्थों में नागरिक-भावना स्पष्ट है—विशेष समीक्षा आगे पठनीय है।

नागर शैली के इस सामान्य एवं साधारण तथा ममरागणीय अर्थ के उपोद्घात के अन्तर्गत् कौतूहलवश इस सम्बन्ध में जो जिज्ञासा होती है उसके शमनार्थ हम विद्वानों के विवादों में बिना फँसे नहीं रह सकते। परन्तु इसके पूर्व कि हम विभिन्न मतों की अवतारणा करें तथा उनकी यत्किचित्कर समीक्षा भी करें, यहाँ यह और सकल करना चाहते हैं कि जो तथ्य “नागर” शब्द की व्याख्या में हमने निदिष्ट किया है वही अन्य शैली-शब्दों के सकेतितार्थ में भी लागू होता है। द्राविड शैली का तात्पर्य उस शैली

से है जो दक्षिणापथ या दक्षिण भारत के विशाल भू-भाग में विनिर्मित भवनों या विमानों की रचना में अकुरित, प्रस्फुटित, पुष्पित एवं फलित हुई। अब रहा बेसर शब्द, यह भौगोलिक नहीं है। इसके सम्बन्ध में आगे विशेष समीक्षा होगी। यहाँ पर इस उपोद्घात में एक तथ्य की ओर पाठकों का ध्यान और आकर्षित करना है। वह यह कि प्राचीन भारत में (या किसी भी देश में) यातायात तथा सहवास एवं संपर्क के वे साधन उपलब्ध नहीं थे जो आजकल हैं। वैदिक वाङ्मय को ही लीजिए। वेद वे ही हैं—ऋक्, यजु, साम तथा अथर्व चार। परन्तु विभिन्न विद्यापीठों में वेदाध्ययन की परिपाटी तथा प्रेरणाएँ विभिन्न थीं। अतएव विभिन्न वैदिक शाखाओं के जन्म से एवं उन शाखाओं में प्राप्त वैदिक-अध्ययन के निदर्शन स्वरूप ग्रन्थों से हम परिचित ही हैं। उसी प्रकार हम महादेश के विभिन्न भू-भागों, जनपदों में, विभिन्न केन्द्रों में जो भवन बने वे प्रायः उम केन्द्र विशेष की वैयक्तिकता से, सम्कृति एवं प्रकृतिसुलभ सभारों से बिना प्रभावित अथवा अन्प्राणित हुए कैसे रह सकते थे? भारतीय भू-भाग के अभ्यन्तर विभिन्न प्रकार के प्रदेश हैं; पार्वत्य भी मैदानी भी रेगिस्तानी अथवा सैकत भी। अथवा विभिन्न लोकाचारानुरूप रहन-सहन एवं वेशभूषा तथा अर्चन, चिन्तन एवं व्यवहार भी विविध ही रहा होगा। इसी महान् सांस्कृतिक सत्य के अनुरूप समाज-जन विभिन्न क्रियाकलापों में भी पारस्परिक वैचित्र्य का परिलक्षण सुतरा सगत हो ही सकता है। उस समय के लोग भी (जैसा कि आज भी सत्य है) अपने-अपने प्रान्तों, देशों अथवा जनपदों के प्रति भक्ति रखते ही होंगे—वग, कलिग, आन्ध्र, गुर्जर, महाराष्ट्र, पञ्चाल, उत्तर कुरु आदि जनपदों में जागरूक विभिन्न सांस्कृतिक चेतनाओं ने कला के क्षेत्र में यदि प्रेरणा प्रदान की हो तो आश्चर्य की क्या बात है? अतः नागर, द्राविड़ आदि वास्तु-शैलियों के अतिरिक्त कालान्तर में विभिन्न जनपदानुरूप विभिन्न वास्तु-शैलियाँ प्रचलित हुईं। अतः साराण में इन विभिन्न शैलियों के रहस्योद्घाटन में भौगोलिक महत्त्व का हम तिरोहित नहीं कर सकते। समरागण की प्रामाद-शैलियों की समीक्षा विस्तृत रूप में हम आगे करेंगे। यहाँ पर इस उपोद्घात में इतना ही मकत पर्याप्त है कि लेखक की इसी धारणा के अनुरूप भारतीय वास्तु-विद्या के इस अत्यन्त महत्त्वपूर्ण एवं अविच्छिन्न ग्रन्थ में जो प्रासाद-वर्गीकरण हुआ है वह विभिन्न जनपदों के अनुरूप है। जैसे—

१. नागर—(मध्यदेशीय अर्थात् उत्तरापथ या आर्यावर्त के प्रासाद, देखिए अ० ४६, रुचकादि प्रासाद; अ० ५५, मेवादि षोडश प्रासाद, अ० ५७, मेवादि विशिका अर्थात् मेरु आदि बीस तथा चालीस उत्कृष्ट प्रासादसहित पञ्चास प्रासाद; अ० ५८-५९, विमानादि चतुष्पष्टि प्रासाद; अ० ६०, श्रीकूटादि षट्त्रिंशत् प्रासाद एवं अ० ६३, मेवादि विशिका-नागर प्रासाद)।

२. **द्वाविड**—(दक्षिणी शैली, एक भूमिक से लगाकर द्वादश भूमिक प्रासाद, देखिए अध्याय ६२) ।

३. **बाबाट**—(विराट अर्थात् विदर्भ देश में विकसित द्वादश द्विभद्रादि प्रासाद, देखिए अध्याय ६४) ।

४. **भूमिज**—(भूमिहार बिहार-उड़ीसा-बंगाल में विकसित निषधादि चार चतुरस्र प्रासाद, कुमुदादि सप्त वृक्षजाति प्रासाद तथा स्वस्तिकादि पचाष्ट-शाल प्रासाद, देखिए अध्याय ६५) ।

५. **ललित**—(लाट-गुर्जर-देशोद्भव रुचकादि २५ ललित प्रासाद, देखिए अ० ५६) ।

टिप्पणी—इसी अध्याय में सुभद्रादि ६ मिश्रक प्रासादों, लतादि ५ निगूढ प्रासादों तथा केसर्यादि २५ सान्धार प्रासादों का भी वर्णन है ।

इसके अतिरिक्त पाठको का ध्यान प्रामाद-शैलियों के सम्बन्ध में एक और तथ्य की ओर आकषित करना है । वह यह कि भारत के इन विभिन्न प्रख्यात भू-भागों पर विकसित शैलियों में भी अवान्तर भेद हो सकते हैं तथा हैं । साहित्य और कला की साधना में शास्त्रीय ज्ञान के अतिरिक्त व्यक्तिगत प्रेरणा तथा वैयक्तिक सूझ भी सनातन से प्रत्येक कृति में देखी गयी है । 'स्थपति एव स्थापत्य' नामक पूर्व अध्ययन में हम स्थपति की विभिन्न योग्यताओं में "नवनवोत्पन्ना प्रज्ञा" की परमोपादेयता की ओर ध्यान दिला चुके हैं । अतः निर्विवाद है कि विभिन्न वास्तु-केन्द्रों में स्थापत्य कला-कोविदों में जब कभी किसी अत्यन्त मेधावी प्रज्ञासम्पन्न स्थपति का जन्म हुआ होगा तो उसने अपनी वैयक्तिक विलक्षण सूझों से उस क्षेत्र की प्रचलित शैली में एक विशेष प्रेरणा प्रदान की होगी । सम्भवतः इसी व्यापक कलात्मक सिद्धान्त की भावना से प्रेरित एवं प्रभावित यह ग्रन्थ उन शैलियों के प्रामादों के अतिरिक्त निम्नलिखित अन्य प्रासाद-वर्गों की आंग सकेत करता है—

१—शिखरोत्तम प्रामाद—ब्रह्मजाति-विशुद्धवशीय (५२वाँ अध्याय)

२—२५ ललित प्रासाद (५६वाँ अध्याय)

३—६ मिश्रक प्रासाद (५६वाँ अध्याय)

४—२५ सान्धार प्रासाद (५६वाँ अध्याय)

५—५ निगूढ प्रामाद (५६वाँ अध्याय)

६—४० उत्कृष्ट प्रामाद (५७वाँ अध्याय)

७—१० पुन मिश्रक प्रासाद

८—७ वृक्षजाति प्रासाद

९—अष्टशाल (शाल प्रामाद)

इनसे लेखक की पूर्वोक्त धारणा का पोषण होता है। इन वर्गों के सम्बन्ध में आगे विशेष चर्चा होगी। अब यहाँ पर, जैसी कि पूर्व प्रतिज्ञा की जा चुकी है, नागर आदि शैलियों के सम्बन्ध में विद्वानों की समीक्षा की अवतारणा आवश्यक है। वास्तु-कला एव वास्तु-विद्या पर वैसे तो बहुत विद्वानों ने लिखा है, परन्तु उनको हम दो वर्गों में बाँट सकते हैं। एक वर्ग का सम्बन्ध है वास्तु-कला के समीक्षकों से, जैसे हैबेल, फर्ग्युसन, कुमार स्वामी आदि। दूसरा वर्ग है वास्तु-शास्त्र के समीक्षक विद्वानों का, इनमें डा० आचार्य तथा डा० भट्टाचार्य विशेष उल्लेख्य हैं। यद्यपि वास्तु-शैलियों या प्रासाद शैलियों की विवेचना में दोनों वर्गों के विद्वानों के मत समान श्रद्धा की दृष्टि से समीक्ष्य है तथापि चूँकि लेखक का अध्ययन दूसरे वर्ग के विद्वानों के अध्ययन की कोटि में आता है अतः उमी वर्ग के विद्वानों की ओर विशेष झुकाव अनुचित न होगा।

हैबेल ने अपनी 'Study of Indian civilization' की भूमिका में अपना यह मत प्रकट किया है कि प्रामाद की नागर तथा द्राविड शैलियाँ वास्तव में भौगोलिक न हांकर धार्मिक हैं, अर्थात् नागर शैली में शिवमन्दिर तथा द्राविड शैली में विष्णुमन्दिर। इसके विपरीत फर्ग्युसन तथा बर्जस ने अपनी 'History of Indian and Eastern architecture' में कहा है कि इन दोनों शैलियों के अन्तराल में भारतीय भू-भाग के दो प्रमुख भौगोलिक विभाग, उत्तरापथ तथा दक्षिणापथ—इन दो भू-खण्डों में विकसित एवं प्रचलित दो परम्पराओं का मर्म छिपा हुआ है। कुमार स्वामी ने अपनी 'History of Indian and Indonesian architecture' में फर्ग्युसन के मत की पूर्णता पर आपत्ति की है।

डा० आचार्य ने नागर शैली की विवेचना में दो दृष्टिकोणों का संकेत किया है—एक आकारिक, दूसरा भौगोलिक। आकारिक दृष्टिकोण से नागर को चतुरस्र तथा बेसर को वर्तुल एवं द्राविड को अष्टास्र अथवा षडस्र माना है। इस आकारिक दृष्टिकोण में मानसागर, शिल्परत्न, कामिकागम, सुप्रभेदागम आदि ग्रन्थों के प्रवचनों का उल्लेख किया गया है (देखिए पृष्ठ २६१-६३)।

पुनः भौगोलिक दृष्टि से इस शैली की समीक्षा में डा० आचार्य महोदय विभिन्न ग्रन्थों (पुराण आदि) तथा शिलालेखों की अवतारणा द्वारा "नागर" शब्द से इस देश के भिन्न-भिन्न भूभागों का—जिस-जिस प्रदेश का बोध होता है—उन सबकी ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित करते हुए २६६वें पृष्ठ पर लिखते हैं—

"इन सभी उपर्युक्त साहित्यिक तथा शिलालेख सम्बन्धी निदर्शनों से प्रकट है कि नागर, बेसर तथा द्राविड मुख्यतः भौगोलिक शब्द हैं, जिनसे भारतीय भूभाग के स्थान विशेष का बोध होता है। परन्तु द्राविड तथा बेसर के समान नागर की परिधिओं

का परिचय पूर्णरूप से ज्ञात नहीं होता है। शिलालेखों के मन्दर्भों के अभिप्रायानुसार सम्भवतः नागर शब्द की व्यापकता उस क्षेत्र से है जहाँ आजकल मैसूर का प्रदेश स्थित है। परन्तु इसके विपरीत नागरी लिपि, स्कन्दपुराण का नागर-खण्ड तथा नागर ब्राह्मण (जिनका सकेत पूर्व किया गया है) —इन सबसे तो उत्तर भारत का वह खण्ड बोधित होता है जो हिमालय से विन्ध्य तथा गुजरात से मगध तक फैला हुआ है। इन दोनों सीमाओं से नागर की विस्तृत सीमाओं की व्यापकता प्रकट है। इसके अतिरिक्त मानसार के लेखक को तत्कालीन पूरे भारत के भवनों का ज्ञान था। जैसा कि अध्याय ३०वे, श्लोक ५-७ से प्रकट है, जहाँ पर उसने निम्नलिखित भवनों के वर्ग (टाइप) का समुल्लेख किया है —पाचाल, द्राविड, मध्यकान्त (मध्यदेग), कलिग, वराट (विराट), केरल, वशक, मगध, जनक तथा स्फूर्जक।”

अन्तु, डा० आचार्य के इस प्रवचन में प्रकट है कि जहाँ तक लेखक की पूर्व धारणा का सकेत किया जा चुका है, उसी का पूरा पोषण इससे होता है। परन्तु यहाँ पर यह विशेष उल्लेखनीय है कि नागर-प्रासाद चतुरस्र (चौकोर) आकार के होते हैं, वेसर वर्तुल (गोल) तथा द्राविड षडस्र अथवा अष्टास्र—यह जो डा० आचार्य ने आधुनिक विद्वानों की विवेचना-परम्परा के अनुरूप तथा शिल्परत्न एवं मानसार के सकेतमन्दर्भों के अनुसार लिखा है वह समरागण को स्वीकार नहीं है।

समरागण के ‘रचकादि-प्रासादलक्षण’ नामक ४८वें अध्याय में प्रामादोत्पत्ति की समीक्षा में कथित ग्रन्थकार भोजदेव का वह प्रवचन उद्धृत किया ही जा चुका है। उस अवतरण में प्रकट है कि ब्रह्मा ने जिन पाँच व्योमयानीय विमानों की परम्परा में शिला, पकी हुई ईंट आदि सामग्री से विनिर्मित पाँच प्रमुख वैराजादि प्रामादों का क्रमशः निर्माण किया, उनमें वैराज चौकोर, कौन्स वर्तुल, पुष्पक चतुरस्रायताकार, मणिक वृत्तायत, त्रिविष्टप अष्टास्र ऐमा आकार-विनियोग बताया गया है। अतः प्रकट है कि ये प्रासाद शैली की दृष्टि से नागर, द्राविड आदि किंग शैली में विनियुक्त होंगे—यह समस्या उठ खड़ी होती है।

श्रीयुत तारापद भट्टाचार्य ने अपने ‘A shed of Vastuvidya’ में समरागण-सूत्रधार को लाट-शैली का ग्रन्थ माना है। क्योंकि प्रासाद-विवेचन के प्रथम उपक्रम में यह वैराज आदि ६४ प्रकार के जिन प्रासादों का वर्णन करता है उनमें ४५ प्रासाद अग्नि-पुराण में वर्णित लाट-शैली के हैं (देखिए १४१वाँ पत्र)। लाट-प्रामादों की परम्परा में भी वे ही पञ्चमुखीय विमान-वर्गों की चतुरस्रादि आकृति परम्परा सन्निविष्ट है यह अग्निपुराण से ज्ञात होता ही है। साथ साथ अग्निपुराण से अनुप्राणित एवं प्रभावित हयशीर्षपचरात्र में भी यही परम्परा अपनायी गयी है (१५१वाँ पृष्ठ)। इस पचरात्र

में भी बैराज आदि ४५ प्रासादों के पंचमुखीय प्रक्रियानुरूप विस्तार विजृम्भण का प्रदर्शन है।

वैसे तो समरागण के इस अध्याय में 'रचकादि प्रामाद' की क्या परम्परा है—लाट है या नागर—इस पर कुछ भी निश्चित सकेत नहीं है, जैसा कि इसके विपरीत इस ग्रन्थ के अन्य अध्यायों में वर्णित प्रासादों के सम्बन्ध में ग्रन्थकार ने शैली निर्देश की निश्चित परम्परा पर प्रकाश डाला है (मेवादिविशक, नागरप्रासादलक्षणाध्यायः त्रिषष्टितमः, द्वाविडप्रासादलक्षणाध्यायः द्विषष्टितमः, विमद्रादिप्रासादलक्षणाध्यायः चतुष्षष्टितमः, भूमिज (वावाट) प्रामादलक्षणाध्यायः पचषष्टितमः)। यह पूर्व ही निर्देश किया जा चुका है कि इन प्रासादों को अग्निपुराण तथा ह्यशीर्षपञ्चरात्र की अधिकारिता (अथारिटी) पर लाट-प्रासाद माना गया है। वास्तु-कला की लाट-परम्परा के सम्बन्ध में अभी विशेष अनुमन्धान नहीं हो पाया है और न लेखक यह सर्वांश में स्वीकार करने के लिए ही बाध्य है अथवा आकर्षित है कि समरागण को हम लाट-परम्परा का अधिकृत ग्रन्थ मानें। लेखक के अनुसार तो समरागणसूत्रधार को भारतीय वास्तु-विद्या की अम्युन्नति-स्वरूप प्रतीकरूपा जितनी भी १०वीं शताब्दी तक शैलियाँ पल्लवित एवं विकसित हो चुकी थीं उन सभी का प्रायः इसमें समावेश होने के कारण, किसी एक वास्तु-कला केन्द्र की परिचित परिधि में बाँधना अभीष्ट नहीं है—यह इसके पूर्ण अध्ययन से सुनरा संगत होगा—ऐसी आशा है। तथापि इतना तो स्वीकार करने में लेखक को कोई आपत्ति नहीं कि ये रचकादि ६४ प्रामाद लाट-परम्परा के अग्रगामी हैं। लाट-परम्परा नागर परम्परा की ही अवान्तर परम्परा है—यह लेखक की धारणा है। श्रियुत तारापदजी भी इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं (देखिए ३१६ पृष्ठ) जहाँ पर उन्होंने वास्तु-विद्या की विविध-कालीन विकासपरम्पराओं के सिंहावलोकन में लिखा है—“The Nagar school gave rise to the Lat, Vajrat, the Orrissan, the Bengal and Kashmir styles”.

अन्तु, अब पाठकों की जिज्ञासा सम्भवतः इस ओर हो कि लाट का क्या अभिप्राय है ? लाट गुर्जर प्रदेश को सकेतित करता है। मालव (धारा नगरी) जहाँ पर समरागण-सूत्रधार के रचयिता महाराज भोजदेव का जन्म हुआ था—उसके गुर्जर प्रदेश के निकट होने के कारण अग्नि पुरा तथा ह्यशीर्ष के अनुसार बैराजादि ४५ प्रामादों का वहाँ भी विकास हुआ था। समरागण में ६४ प्रासादों के रूप में १०वीं शताब्दी तक वृद्धि में परिणत ऐसे प्रासादों का भोज ने प्रथम वर्णन किया है—ऐसा श्रियुत तारापद का सकेत है (१४१वाँ पन्ना)। अथच श्रियुत सरस्वती ने 'Indian culture VIII p. 183 f. note' में अपराजितपरीक्षा की समीक्षा में लाट-परम्परा का जो

अनुसन्धान किया है, उससे सकेतित इन्हीं निष्कर्षों का जो पोषण होता है वह भी इस सम्बन्ध में विवेचकों को अवलोकनीय है। अथच लाट शब्द के हयशीर्षपचरात्र-प्रोक्त सकेत की ओर पूर्व ही ध्यान दिलाया जा चुका है। हयशीर्षपचरात्र में (देखिए १६वाँ अध्याय) लाट-परम्परा पर जो प्रवचन आया है उसका प्रायोगिक अनुवाद श्रीयुत तारापदजी ने (पत्र १५२ में) दिया है, वह द्रष्टव्य तो अवश्य है परन्तु उससे जिज्ञासा का शमन नहीं होता। अतएव लेखक की उस धारणा से पाठक सहमत ही होंगे कि लाट परम्परा का अभी पूर्ण रूप से अनुसन्धान नहीं हो पाया है। हाँ, हयशीर्ष के प्रवचन का अनुवाद है— “The Lata Temples are similar to the Nagaras but they differ in the कर्म (construction) their masurakas (pedestals) and Kapotakas (the mouldings) are square”. अर्थात् लाट प्रामाद नागर प्रामादों के ही मद्दश होते हैं। केवल भेद इतना है कि उनके (लाट प्रामादों के) कर्मकौशल में कुछ वैशिष्ट्य है, उनके समूरक (पीठ) तथा कपोत (विच्छिन्नियाँ) चतुर्गुण होते हैं।

अतः इस विवेचन को यही समाप्त कर पाठकों का ध्यान पुनः समरागण के उस प्रवचन की ओर दिलाना है जिसमें इन रचकादि प्रामादों को “नगराणामलकारहेतवे समकल्पयत्” लिखा है और जिस प्रवचन से लेखक ने इन प्रामादों को नागर प्रामाद ही माना है। बात यह है कि प्रधान रूप से इस देश में आर्यों तथा आर्यतरो की दो ही शैलियाँ थी—उत्तरीय या नागर शैली तथा दक्षिणीय अथवा द्राविड शैली। इन दोनों प्रधान परम्पराओं के विकास में अवान्तर परम्पराओं का जन्म हुआ जिनमें मैदानिक वैषम्य नहीं था, एकमात्र विवरणों (डिटेल्स) के ही भेदों की वृद्धि हुई यह स्वाभाविक ही था। यही कारण है कि ऐसे बहुत से प्रामाद-वर्ग समरागण में प्रतिपादित किये गये हैं जो किसी भांगोलिक भूभाग के प्रतीक न होते हुए रचनाकौशल अथवा शोभा-वैशिष्ट्य के कारण वर्णित किये गये हैं। इनका निर्देश किया ही जा चुका है।

अतः अभी तक के इस किञ्चित्कर विवेचन से लेखक को यही निष्कर्ष अभिप्रेत है कि नागर, द्राविड आदि वाम्नु-शैलियों का भौगोलिक आधार तो सर्वथा सत्य ही है परन्तु आकार का विनियोग (क्लासिफिकेशन) मान्य नहीं। नागर प्रामाद न केवल चतुर्गुणाकार ही समरागण में माने गये वर्तुल आदि सभी आकारों की विनियोजना इन नागर प्रामादों में प्रतिपादित की गयी है। अतः आकार-विनियोग को शैली विशेष की निधि नहीं समझना चाहिए।

नागर शैली का कब विकास हुआ—इस सम्बन्ध में विद्वानों के विभिन्न मत हैं। श्रीयुत तारापद ने अपने विद्वत्तापूर्ण निबन्धों में (देखिए वा० वि०) इस दिशा में

श्लाघ्य प्रयत्न किया है, परन्तु प्रामाणिक सामग्री के अभाव में निश्चित रूप से कुछ कहा नहीं जा सकता। लेखक ने नागर शैली के जन्म के सम्बन्ध में अपनी धारणा के अनुरूप महाकाव्यों के काल को नागर शैली का जन्मदाता माना है। परन्तु विद्वान् लोग अपनी विभिन्न राये रखते हैं। सबसे बड़ा दुर्भाग्य हमारा यह है कि हम लोग जो कुछ भी सोचते-विचारते हैं वह सब ईसा की जन्मतिथि के बाद ही। ईसवीय शतक के पूर्व का भारत कितना भव्य, कितना स्वर्णिम था—यह हम भले ही प्रमाणित न कर सकें, परन्तु विश्वास की चीज अवश्य है।

ईसा की छठी शताब्दी के पूर्व उत्तरापथीय वास्तु-विद्या अथवा विश्वकर्मा-स्कूल के वास्तु-विद्या के प्रमुख ग्रन्थों—विश्वकर्मप्रकाश, मत्स्यपुराण तथा बृहत्संहिता—में नागर स्कूल के सम्बन्ध में कोई सकेत नहीं मिलता—ऐसा श्रियुत नारायण ने लिखा है (१३४ पृ०)। ऐसा ही मत श्रीमती स्टेला क्रैमरिश का भी है। वह इससे भी आगे जाती है और लिखती है कि “पुरातन ग्रन्थ—बृहत्संहिता और उसके परवर्ती ग्रन्थ अग्नि-पुराण के अपेक्षाकृत प्राचीन (अलियर) अध्याय प्रासादों का वर्गीकरण न तो नागर, द्राविड तथा वेसर की शैली में और न उनके भौगोलिक अथवा जनपदीय प्रसार के अनुसार ही करते हैं।” (२८६ पृ०)।

परन्तु समराण में जिन प्रासादों का वर्णन नागर सजा (देखिए मेवादिनागर-प्रासाद) देकर किया गया है प्रायः वे ही अविकल मत्स्यपुराण में हैं। अतः भले ही मत्स्यपुराण में नागर सजा न दी गयी हो परन्तु मत्स्यपुराण में प्रतिपादित ये बीम प्रासाद नागर-शैली के ही हैं तथा लेखक की धारणा के अनुसार यह ठीक भी है। क्योंकि मत्स्यपुराण का समय विद्वान् लोग गुप्तकाल में मानते हैं और नागर शैली का विकास तो लेखक की सम्मति में वात्स्यायन के समय में प्रारम्भ हो चुका था। इसके अतिरिक्त डा० जायसवाल के मत में भी नागर-स्कूल का जन्म भागशिव नागा (ईसा की लगभग दूसरी शताब्दी) के समय में हो चुका था। नागर-परम्परा का सर्वप्रथम शास्त्रीय निर्देश अग्निपुराण में प्राप्त होता है। लेखक ने नागर शैली के ईसा पूर्व कालीन महाकाव्यों के युग में पल्लवित होने का निर्देश किया है। इस सम्बन्ध में कुछ विशेष समीक्षा की आवश्यकता है, अन्यथा यह धारणा एकमात्र कपोलकल्पना के नाम से पुकारी जा सकती है। यह हमको अविदित नहीं कि प्रायः सभी शिल्पग्रन्थों में निर्माण स्थल को वास्तु पद की सजा देकर उस पर वास्तु-पुरुष के प्रकल्पन की व्यवस्था की गयी है। विश्वकर्मप्रकाश के अनुसार यह वास्तु-पुरुष नागाकृति होता है। विश्वकर्मा स्कूल को ही कालान्तर में नागर स्कूल की अभिधा मिली। अतः नाम शब्द से ही नागर शैली के विकास का आभास मिल सकता है। श्रीमती स्टेला ने भी इसका समर्थन

किया है (पृ० २८१) । वे लिखती है—“नागर शब्द का एक दूसरा अर्थ ब्रह्माण्ड—विश्व हो सकता है (केशव स्वामी के नानार्थार्णवसंक्षेप के अनुसार) । प्रासाद विश्व की प्रतिकृति—नागर के नाम से बोद्धव्य है, क्योंकि यह नाग या वास्तु-पुरुष पर स्थित है, यही नागर—विश्व का आधार है, इसी को कोशकार एकमात्र शेष कहते हैं ।”

अन्तु, यह तो शास्त्रीय निर्देश की बात हो गयी । कुछ ऐतिहासिक प्रामाण्य भी होना चाहिए । ऊपर डा० जायसवाल के मत का उल्लेख हुआ है । उसी की पुष्टि में यह स्मरणीय है कि नागर शैली का जन्म पाषाण वास्तु-कला (Stone architecture) से सम्बन्धित है । मौर्ययुगीन या अशोक कालीन पाषाण-कला से हम परिचित ही हैं जिसके गर्भ में उससे भी पुरातन पाषाण-वास्तु-कला का वैशारद्य अनुमित होता है । चुल्लुबग जो ईसवीय शतक से पूर्ववर्ती ही है उसमें भी पाषाण-कला के सम्बन्ध में निर्देश है । वैदिककालीन समुन्नत आमुरी वास्तुकला का निर्देश हम कर ही चुके हैं । शनपथ ब्राह्मण में भी नागों तथा अमुरों की समुन्नत पाषाणकला के संकेत हैं । हम यह भी जानते हैं कि हिन्दुओं की प्राचीनतम परम्परा में (जिसका अब भी कहीं-कहीं मान है) पाषाण-भवनों का निषेध था । परन्तु बौद्धों की देखादेखी हिन्दुओं ने भी अपने मन्दिरों को पाषाण से विनिर्मित करना प्रारम्भ कर दिया । पाषाण-कला का हिन्दुओं द्वारा अपनाया जाना ही नागर-शैली का जन्मदाना है । इस सम्बन्ध में विश्वकर्मायज्ञिन्य की मन्दिर-व्याख्या द्रष्टव्य है । प्रासाद तो इष्टकाओं अथवा काष्ठों के बन सकते हैं परन्तु मन्दिर-निर्माण में पाषाण का ही प्रयोग वाछनीय है ऐसा यह ग्रन्थ बताता है (वि० २६वां अध्याय) । श्रीयुक्तनागपद भट्टाचार्य ने अपने ग्रन्थ (पृ० ३०३-१५) में नागर शैली के जन्मदानाओं में नाग राजाओं का उल्लेख किया है (३०३) तथा नागर-वास्तु-शैली के विकास में नाग-प्रभाव स्वीकार किया है । विश्वकर्माय वास्तु-विद्या की परम्परा के अति प्राचीन आचार्यों में गर्ग का नाम हम ले चुके हैं (दं० ‘वास्तु-विद्या’) । गर्ग का समय ईसा-पूर्व ११० वर्ष माना गया है (३०६) । गर्ग ने नाग-राजा जेप की सन्धकता में अपने ग्रन्थ का निर्माण किया होगा, जिसका सन्दर्भों से संकेत प्राप्त है । नागों अथवा अमुरों की वास्तुकला को नागर-शैली (नाग से नागर यह व्युत्पत्ति पूर्व ही प्रदर्शित की जा चुकी है) का नाम देना अनुचित न होगा । अतः हिन्दुओं—आर्यों ने नागर-शैली नागों अर्थात् अमुरों से ग्रहण की—इससे लेखक की यह धारणा कि आर्यों की अपेक्षा आर्येतरों—नागों अथवा अमुरों की वास्तुकला इस देश में प्रथम जन्म एवं विकास को प्राप्त हुई तथा वृद्धिगत भी—दृढ़ होती है । बौद्धों ने भी तो नागों का ही अनुसरण किया था । बौद्धों के चैत्य नागों के चैत्यो से न केवल प्रभावित ही वर्तु अनुप्राणित भी हुए थे ।

द्राविड़ वास्तु-परम्परा के सम्बन्ध में कुछ निर्देश हो ही चुका है। द्राविड़ शैली के सम्बन्ध में वैसे तो वास्तुतत्त्व की दृष्टि से नागर शैली से अनेक भिन्न-ताएँ विद्वानों ने मानी हैं, परन्तु सर्वप्रमुख विशेषता जो समरांगणमूत्रधार के परिशीलन से प्रतीत होती है वह है द्राविड़ प्रासादों में भूमिका-कल्पन। स० सू० के ६२वें अध्याय (द्राविड़-प्रासाद-लक्षणध्याय) में द्राविड़ प्रासादों की सजा ही एकभूमिक से लगाकर द्वादशभूमिक तक मानी गयी है। मय-परम्परा या द्राविड़ परम्परा के प्रमुख ग्रन्थ भी तो द्राविड़ प्रासादों की इस अनिवार्य विशेषता को प्रासाद-वर्गी निर्माण का आधार मानते हैं। इसके अतिरिक्त स० सू० में इन्हीं ग्रन्थों के अनुरूप पीठ-पचकलक्षण नामक ६१वें अध्याय में द्राविड़-प्रासादयोग्य पाँच पीठों का वर्णन किया गया है, उनकी भी सगति से यही निष्कर्ष निकलता है कि द्राविड़ प्रासादों की रचना में नागर प्रासादों की रचना में वास्तुतत्त्वात्मक वैशिष्ट्य अथवा विभिन्नता अवश्य थी। द्राविड़ वास्तु-परम्परा का सर्वप्रथम अधिकृत ग्रन्थ मयमत है। बाद के ग्रन्थ हैं—मानसार, शिल्प-रत्न तथा काश्यपीय शिल्प आदि। इन सभी में प्रासादों तथा मण्डपों का भूमिकानुरूप वर्गीकरण हुआ है। शिल्परत्न में तो प्रासादों तथा मण्डपों की समरागणीय तथा मानसारीय द्वादश भूमिकाओं का विकास सप्तदश भूमिकाओं में परिणत हो गया, जिससे हम शिल्परत्न को द्राविड़ वास्तु-परम्परा के चरमोत्कर्ष का प्रतिबिम्बक मान सकते हैं।

द्राविड़ प्रासादों को षडस्र अथवा अष्टास्र की आकृति (विशेष कर तलन्यास में) प्रदान करने वाले पूर्व-सकेतों की समीक्षा हो ही चुकी है। ये न तो समरागण को ही स्वीकार हैं और न इन सकेतों का स्थापत्य निदर्शन ही साक्ष्य भरते हैं। अतः आकारानुरूप वर्गीकरण सम्भवतः अत्यन्त अर्वाचीन है जब शैलियों में पारस्परिक समिश्रण हो चुका था तथा एक शैलीगत प्रासादों में अग विशेष (विशेष कर छाछ भूषाओं एवं भूमियों) का विन्यास अन्य शैली की विशेषता बन गया था। ईशानशिवगुरुदेव-पद्धति तथा शिल्परत्न नामक द्राविड़ वास्तु-परम्परा के इन दो वास्तु-ग्रन्थों से ऐसा ही प्रतीत होता है। ईशान शि० प० (देखिए तृ० ब्र० ३०. १-३५) में क्षुद्र-अल्प विमानों (जो मेरु आदि विमानों की शिक्षा पर विनिर्मित होते हैं और जिन्हें हर्म्य भी कहते हैं) की आकृतियों, नागर, द्राविड़ तथा वेसर तीनों का प्रतिपादन है। इस ग्रन्थ में द्राविड़ प्रासादों का जो वर्गीकरण हुआ है उसको जाति-विमान या मुख्य विमानों के नाम से पुकारा गया है। काश्यप-शिल्प एवं शिल्परत्न में भी द्राविड़ प्रासादों का एकमात्र आधार भूमि-प्रकल्पन तक ही सीमित नहीं है और न आकार-विनियोग की पुरानी परम्परा (अर्थात् नागर चतुरस्र, द्राविड़ षडस्र अथवा अष्टास्र एवं वेसर वर्तुल) ही मानी गयी है। द्राविड़ प्रासादों के अग विशेष का प्रकल्पन नागर आकृति में भी हो सकता है,

अथवा इस ग्रन्थ में नागर, द्राविड़ एवं बेसर के सम्बन्ध में सत्त्वादि गुणानुसरण भी शैली निर्धारण का नियामक बताया गया है।

अस्तु, स्वल्प में सारांश यह है कि द्राविड़ शैली की प्रमुख विशेषताओं में जो उल्लेखनीय है वह यह कि ये प्रासाद भी चौकोर हो सकते हैं परन्तु इनका शिखर-कलेबर भूमियों (स्टोरीज) में बँटा हुआ होता है तथा इनके मूर्धा पर दो प्रकार के शिरोभूषण पाये जाते हैं — पहला, जैसा मामलपुर के बेला-विमान (Temple) में दर्शनीय है तथा दूसरा वही के गणेशग्रन्थ में निम्नलिखित है। यह शिरोभूषण द्राविड़ वास्तु-शैली में कलश-सहचरी 'स्तूपी' के नाम से पुकारा गया है जो उत्तरी शैली या नागर शैली में कलश-सहचर, बिन्दु-विनियोजित आमलक का स्थान है। उत्तरी ग्रन्थों में यह शिरोभूषण सदैव आमलक, अमलसार या आमलसार आदि नामों से ही पुकारा गया है। द्राविड़ शैली का कब जन्म हुआ तथा कब विकास हुआ हम सम्बन्ध में लेखक ने अपने सुझावों की ओर पाठकों का ध्यान पूर्व ही आकर्षित किया है। परन्तु प्रियत तारापद भट्टाचार्य ने (देखिए १४७-४८) द्राविड़ शैली के उद्गम के सम्बन्ध में जो लिखा है उसकी समीक्षा आवश्यक है। श्री भट्टाचार्यजी लिखते हैं —

1. "There existed a Dravida School of architecture before the 6th century A D (before Varahmihira) but its nature is unknown Extant buildings may be taken as specimens of that style

2. What more we know the Dravidian style originated not very much earlier than the 6th century A D.

3 There were S-Indian Vastu texts (which perhaps survive in the games) with which the extant work like the mayamata etc. do not thoroughly agree.etc "

अर्थात् १. बराहमिहिर के पूर्व (छठी शताब्दी) द्राविड़ वास्तु-विद्या तथा उसकी कला अथवा शैली विद्यमान थी—यह तो कहा जा सकता है, परन्तु उसका क्या रूप था यह नहीं कहा जा सकता। स्मारक रूप में प्राप्त भवनों में उस कला के निदर्शन में कोई कृति नहीं उपस्थित की जा सकती।

२—जिस हम द्राविड़ शैली कहते हैं उसका जन्म छठी शताब्दी के बहुत पूर्व नहीं हुआ था।

३—प्राचीन दक्षिणात्य वास्तु ग्रन्थ अवश्य थे परन्तु वे अप्राप्य हैं तथा उनकी विद्या का अनुमान आगमों से किया ही जा सकता है, परन्तु प्राप्त दक्षिणात्य वास्तु-ग्रन्थ, जैसे मयमत आदि उन ग्रन्थों से पूर्ण रूप से संगति नहीं रखते।

लेखक की धारणा श्रियुक्त तारापद की इस धारणा के प्रतिकूल है। लेखक ने भारतीय वास्तु-विद्या तथा विशेष कर प्रासाद-कला के जन्म एवं विकास के अन्तस्तल में सांस्कृतिक उपचेतना की ओर पाठको का ध्यान आकर्षित किया है। सभी मानव-व्यापार—धार्मिक, आर्थिक, राजनीतिक अथवा सामाजिक, मानव संस्कृति की आधार-भूत चेतनाओं से ही प्रभावित एवं अनुप्राणित हुए हैं, इस तथ्य को हमें कभी नहीं भूलना चाहिए। प्रासाद-वास्तु के विकास में पौराणिक तथा आगमिक पूजा-परम्परा का निर्देश किया जा चुका है। लेखक ने अपने 'वास्तु-विद्या' के अध्ययन में यह भी लिखा है कि भले ही विद्वान् लोग आगमों तथा पुराणों को ईसवीय शतक के परवर्ती ग्रन्थ माने परन्तु उनमें प्रतिपादित परम्पराओं को हम परवर्ती नहीं मान सकते।

किसी परम्परा के जन्म, विकास एवं अभ्युदय में शताब्दियों का इतिहास छिपा होता है। अतः शिवपूजा तथा विष्णुपूजा आदि की जो आगमिक एवं पौराणिक परम्परा इस देश में पल्लवित हुई वह ईसा से लगभग पाँच सौ वर्ष पूर्व अवश्य पनप चुकी थी। उसी के प्रतिपादन के लिए देवतायतनों की स्थापना आदि का प्रचार तथा इनकी सर्वत्र सर्वसाधारण व्यवस्था करना ही तो एकमात्र इन ग्रन्थों का परम लक्ष्य था। भारतीय वास्तु-विद्या के विकास को उत्तेजना एवं प्रेरणा राजाश्रय एवं धर्माश्रय—दोनों ने ही प्रदान की यह हमें लिख ही चुके हैं। अतएव आगमों में जो द्राविड परम्परा के बीज विद्यमान हैं, उन्हें ईसवीय छठी शताब्दी के आस-पास स्वीकार करने पर असुरों एवं नागों की जो शैली ऋग्वेद तथा शतपथ ब्राह्मण एवं सूत्र ग्रन्थों के बहुल निर्देशों से पूर्ण उद्भासित है, उसकी सगति आर्येतर असुरों के साथ लेखक ने लगायी है तथा जिसका उल्लेख श्री तारापद ने भी किया है, वह सब भ्रान्त एवं निर्मूल हो जायगी।

अतः निष्कर्ष यह है कि यह आसुरी वास्तु-विद्या तथा कला या शैली ही कालान्तर में द्राविड शैली के नाम से विख्यात हुई। शैली के नामकरण में भूगोलीय सीमा का बखान सदा से होता आया है। अतः इस देश के विशाल भूभाग में दक्षिणापथ के निवासी, जिन्हें द्राविड की सजा दी गयी है, वे यहाँ के आदिम निवासी थे तथा आर्यों के प्रभाव में ये सहज ही नहीं आये—इसका बड़ा इतिहास है जिसमें लम्बा समय लगा होगा। यही कारण है कि दक्षिणात्य वास्तुग्रन्थों ने आर्यों के प्रसार एवं प्रभाव के कारण ही सम्भवतः अपने ग्रन्थों में भी नागर आदि शैलियों का संकेत किया है। आर्यों तथा आर्येतर जातियों का पारस्परिक आदान-प्रदान ही इस समिश्रण का परिचायक है।

वेसर

नागर तथा द्राविड इन दो शैलियों की थोड़ी बहुत समीक्षा हो चुकी। अब क्रम-प्राप्त वेसर शैली के सम्बन्ध में विवेचन शेष है। वेसर शब्द के सम्बन्ध में विभिन्न विद्वानों के विभिन्न मत हैं। समरागण में वेसर शब्द का कहीं भी उल्लेख नहीं है। यही नहीं, उत्तरापथीय किसी भी वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ में इसका उल्लेख नहीं। अतः वेसर शैली का कब जन्म हुआ, कब विकास हुआ, इन प्रश्नों के उत्तर के साथ साथ वेसर की क्या विशेषता है—इस पर प्रकाश डालना होगा। वेसर शब्द के तत्सम एवं तद्भव रूपों में दो अर्थ होते हैं—तत्सम में खच्चर (म्पूल-मिश्रित उपज) तथा तद्भव में नासिका-आभूषण-विशेष। डा० आचार्य ने वेसर (देखिए 'हिन्दू आर्किटेक्चर ऐंड ऐन्नाइ,' २०६) शब्द का संकेत तेलुगू अथवा त्रिकालिग से सम्बन्धित किया है तथा अनुमान लगाया है कि यदि वेसर का सम्बन्ध भारतीय भूभाग के जनपदों (कलिग तथा आन्ध्र) से है तो कलिग तथा आन्ध्र शैलियों को वेसर की ही शाखा मानना होगा। यह कलिग शैली ही लाल शिलालेख में नागर तथा द्राविड के साथ वर्णित की गयी है। वहाँ पर कलिग का तात्पर्य सम्भवतः शैली से न होकर भवन-वर्ग से है—ऐसा आचार्यजी ने भी संकेत किया है।

श्रीयुत तारापद ने (पृ० १५६) वेसर के सम्बन्ध में जो उद्गार प्रकट किये हैं उनका सारांश यह है कि वेसर वास्तव में कोई विशिष्ट शैली नहीं है। चूँकि वेसर एक प्रकार का आभूषण-विशेष (नासिका-भूषण) है तथा उसकी आकृति बर्तुल होती है अतः वेसर से उन भवनों का बोध होना चाहिए जो बर्तुलाकार हैं। परन्तु प्रश्न यह है कि लेखक ने ऊपर यह निर्देश किया है कि ये शैलियाँ भारतीय भौगोलिक क्षेत्र विशेषों से सम्बन्धित होने पर भी स्थपति के कौशल एवं उसकी अपनी निजी वैयक्तिक चेतना अथवा मेधा या स्फूर्ति से कभी-कभी विभिन्न अवान्तर शैलियों को जन्म देने में भी सहायक हुईं। तथापि वेसर शब्द तथा उससे निर्दिष्ट शैली का मर्म नागर तथा द्राविड शैली समझना चाहिए। यह हम लिख ही चुके हैं कि आर्यों तथा आर्योत्तर द्राविडों, नागों या अमुरों के यद्यपि पुरातन स्वरूप में अवश्य पारस्परिक आदान-प्रदान सम्भव न था तथापि कालान्तर पाकर दोनों में सम्पर्क-जन्य एक दूसरे का प्रभाव एक दूसरे पर अवश्य पड़ा। सम्भवतः यह समिश्रण समरागण के बाद ही विशेष रूप से पुष्ट हुआ, अन्यथा समरागण में जहाँ नागर तथा द्राविड शैलियों के ही नहीं, विभिन्न अन्य जनपदीय एवं अलङ्कृत विशिष्ट शैलियों के निदर्शनस्वरूप प्रासादों का वर्णन है वहाँ वेसर शैली के प्रासादों का वर्णन नहीं है। अतएव श्रीमती स्टेला का यह कथन (दे० हिन्दू टेम्पुल) प्रामाणिक प्रतीत होता है—

“वेसर-प्रासाद विन्ध्य तथा अगस्त्य (नासिक) इन प्रदेशों के मध्य में विनियुक्त हुए हैं अथवा कामिकागम के अनुसार इस प्रदेश का प्रसार विन्ध्य श्रेणियों से लगाकर कृष्णा नदी तक है। इस प्रकार यह प्रकट है कि वावाट तथा वेसर कतिपय उन प्रासादों के लिए अभिधान करते हैं जिनका विनियोग दक्षिण में प्राप्त होता है। परन्तु मिश्रित शैली के ये प्रासाद वेसर शब्दवाच्य दक्षिण प्रदेश के भूभाग में प्राप्त होते हैं। इनका निर्माण कर्नाटकी तालुकाओं में परवर्ती चालुक्यों के द्वारा तथा मैसूर में होयसिल वंश के द्वारा निष्पन्न हुआ था। ये प्रासाद उस परम्परा के प्रतीक हैं जिसने अपनी विशिष्ट शैली का सर्वधन शिखरोत्तम प्रासादों अथवा द्राविड प्रासादों के बाद में किया था। इन प्रासादों की कुछ विशेषताएँ द्राविड प्रासाद में समन्वित नागर-वैशिष्ट्य (डिटेल) से विपरिणमित हुई हैं। यह ऐसे प्रदेश में स्वाभाविक ही है। यह प्रदेश उत्तरापथ की नागर तथा दक्षिणपथ की द्राविड दोनों शैलियों का ही प्रधान केन्द्र रहा है। इन दोनों में प्रथम तथा सर्वोत्तम नागर परम्परा का मध्यदेश केन्द्र रहा, जैसा कि अपराजितपूच्छा में विदित है, अथच यह मध्यदेश उस भारतीय भूभाग की सज्ञा है जो कुरुक्षेत्र, प्रयाग, हिमालय तथा विन्ध्य के मध्य सरस्वती नदी से घिरा हुआ है। चालुक्य प्रासादों के पूर्ववर्ती (अलियर) निदर्शन तो द्राविड शैली में तथा परवर्ती नागर शैली में निविष्ट हुए हैं।”

वेसर शब्द की उपर्युक्त मीमांसा में वेसर की मानसारीय परिभाषा का जो शब्द आया है उसका अभी तक विद्वानों ने सही अर्थ नहीं निकाल पाया। वैसे तो वेसर प्रासादों को वर्तुल अर्थात् गोल माना गया है परन्तु यह गोलाई आधी गोलाई निकलती है। वेसर शब्द की निष्पत्ति निम्न प्रकार से सगत होती है —

द्वि + अन् = द्वयस् → वेसर

ऐसे प्रासादों का, जैसा ऊपर के अवतरण से स्पष्ट है, चालुक्य प्रदेश में (दुर्गा मन्दिर) निदर्शन प्राप्त होता है।

वावाट

यह पहले ही बताया जा चुका है कि समरांगण में वेसर शैली का उल्लेख नहीं है। किन्तु नागर और द्राविड इन दो प्रासाद-शैलियों के अतिरिक्त इस ग्रन्थ में और भी अनेक शैलियों का सुन्दर प्रतिपादन है। उनमें वावाट और भूमिज विशेष समीक्षा के योग्य हैं। वावाट को बैराट अर्थात् विदर्भ माना जा सकता है। वावाट प्रासादों का अपराजितपूच्छा में भी वर्णन है। समरांगण में इस शैली के १२ प्रासादों का (देखिए अध्याय ६५, दिग्भद्रादिप्रासादलक्षण) वर्णन है। ह्यशीर्षपंचरात्र में भी इनका गुणगान है और कामिकागम में इनके जो सकेत हैं उनमें इनके पिरामिड आकार का छाद्य विशेष सङ्कीर्तित किया गया है।

इस शैली की भौगोलिक सीमा वेसर के समान स्पष्ट नहीं है, सम्भवतः वरद→विदर्भ→विरार से यह निकली है और इसका आधिराज्य कृष्णा नदी से लगाकर नर्मदा नदी तक फैला हुआ था ।

यहाँ पर एक महत्त्वपूर्ण संकेत आवश्यक है कि डा० क्रैमरिश के मत में इस शैली से बोधित जनपद में जो प्रासाद स्मारक विद्यमान हैं उनकी सगति समरांगण और कामिकागम के वर्णनों के विपरीत है । अतः उनकी सम्मति में इनके जो विवरण शास्त्र में पाये जाते हैं वे चालुक्य प्रासादों के विशेष अनुसारी हैं । श्रीमती क्रैमरिश के इस मत से यह लेखक सहमत नहीं । चालुक्यों की वास्तु-कला अर्थात् प्रासाद-कला के दो प्रधान विकास हुए हैं—एक प्राचीन तथा दूसरा मध्यकालीन । चालुक्यों के प्राचीन निदर्शन होयसिल, बादामी और पट्टदकल आदि प्रसिद्ध वास्तु-पीठों में द्रष्टव्य हैं । इनसे समरांगण और कामिकागम के बावाट प्रासाद वर्णन सगत एवं अन्गत नहीं हो सकेगे, परन्तु मैसूर के होयसिल प्रासादों में जो भूषा-विन्यास तथा अलंकृति-चित्रण दिखाई देता है उससे तत्कालीन प्रासाद-वैभव स्पष्ट है और वे ही इन बावाट प्रासादों के सच्चे निदर्शन हैं ।

चालुक्यों के प्राचीन प्रासादों का हमने छाद्य प्रासादों के रूप में मूल्यांकन किया है और उनके परवर्ती प्रासादों पर मवंदेश-प्रभावक नागर-शैली का भी कम प्रभाव नहीं । अतएव समरांगण का स्पष्ट प्रवचन है कि बावाट प्रासाद प्लान में नागर के ही समान होते हैं । भेद इतना है कि उनका छाद्य शिखराकार की अपेक्षा पिरामिड आकार में विशेष है । इस दृष्टि से ये बावाट प्रासाद वेसर प्रासादों के समान मिथित शैली के नमूने कहे जायें तो अधिक उचित होगा ।

भूमिज

इस शब्द से एक स्थानीय शैली का बोध होता है । यह शैली केन्द्र विशेष की परिचायिका है । डा० आचार्य के मत में सम्भवतः इस शैली का तात्पर्य आसाम, बंगाल वाली से है जहाँ पर भौम राजाओं ने राज्य किया था । सम्भवतः यह ठीक भी जँचता है । आसाम, बंगाल के समीप ही बिहार में भूमिहारों का बाहुल्य था और अब भी है । अतः सम्भवतः यह शैली इसी देश की विशेषता है ।

समरांगण में 'भूमिज-प्रासादलक्षण' नामक ६५वें अध्याय में इस शैली के तीन प्रकार के प्रासाद वर्णों का वर्णन है, जिनमें निशद आदि चार चौकोर प्रासाद, कुमुद आदि सात वृक्षजाति प्रासाद तथा स्वस्तिक आदि पाँच अष्टगल प्रासादों का वर्णन किया गया है और इसी अध्याय में एक बड़े सुन्दर वास्तु-सिद्धान्त की ओर भी संकेत है—वह है रेखा-चित्रण । इस प्रकार लेखक की उपर्युक्त समीक्षा से नागर और द्राविड दो ही प्रधान शैलियाँ स्पष्ट होती हैं, और सब अवान्तर शैलियाँ इनके ही सम्मिश्रण के प्रतिफल हैं ।

शैलियों के अनुरूप प्रासाद-वर्ग एवं प्रासाद-जातियाँ

समरागण की प्रासाद-शैलियों तथा उनकी अवान्तर शैलियों के सम्बन्ध में एक साधारण सकेत पूर्व अध्याय में किया जा चुका है। अब क्रमप्राप्त उन्हीं शैलियों तथा नागर आदि प्रमुख शैलियों के अन्तर्गत अवान्तर शैली-जन्य विभिन्न प्रासाद-वर्गों की ओर विशेष रूप से ध्यान दिया जा रहा है।

समरागण में लगभग ४०० प्रासादों का वर्णन किया गया है। प्रासादों का इतना व्यापक एवं विस्तृत वर्णन अन्य किसी भी ग्रन्थ में नहीं है। भविष्यपुराण में विश्वकर्मा के द्वारा तीन हजार प्रासादों की ओर सकेत किया गया है। वे तीन हजार कौन से प्रासाद हैं—उनकी कौन-कौन-सी शैलियाँ हैं—किन-किन कलाक्षेत्रों की वे कृतियाँ थी—इन सब पर कुछ भी निर्देश न होने के कारण यह सख्या कवि की अतिरजना ही मानी जायेगी। विष्णुधर्मोत्तर में शत प्रासादों का वर्णन मिलता है। वे प्रायः सभी समरागण में संकलित हैं—इस पर विशेष चर्चा आगे होगी। यहाँ पर पाठकों का ध्यान इतना ही आकर्षित करना है कि वैज्ञानिक एवं व्यवस्थित रूप से इतना विशाल प्रासाद-वर्णन अन्य किसी भी ग्रन्थ में प्राप्य नहीं है। लेखक ने “वास्तु-विद्या” के अध्ययन में समरागण को नागर परम्परा का—उत्तरापचीय वास्तु-विद्या-परम्परा (नार्दन स्कूल आफ आर्किटेक्चर) का अत्यन्त अधिकृत प्रतिनिधि एवं प्रौढ विकास-प्रतीक ग्रन्थ माना है। पुराणों की जो मन्द-मन्द मन्दाकिनी शिव एवं विष्णु पूजा की प्रतिष्ठा के पावन सलिल, वे समस्त उत्तरापची को पवित्र करने के लिए बही उसके उद्दाम स्रोत से प्रक्षालित नाना कूलों पर विनिर्मित विभिन्न देवमन्दिरों एवं तीर्थ स्थानों के प्रतीक प्रासादों के घट्टों का विपुल एवं सुन्दर चित्र हम इस ग्रन्थ में देख सकते हैं।

समरागणसूत्रधार में जिस विशाल प्रासाद-मालिका के सुरभित सुमनों की हृद्य गन्ध से मुवासित शैली-वीथियों के जो नाम हैं अथवा अनाम हैं वे सब परम्परागत अथवा आजकल की वास्तु-विवेचन-पद्धति से सर्वांश में प्रतिकूल नहीं हैं। अथवा उनकी प्रतिकूलता का क्या रहस्य है—उनके अन्तर्गत में क्या मर्म छिपा है—यही उद्घाटनीय है।

नागर शैली की प्राचीनता के सम्बन्ध में हम पूर्व अध्याय में अपने विचार प्रकट कर चुके हैं। समरागण के काल में आकर इस नागर शैली के विभिन्न अवान्तर भेद हो चुके थे। ठीक भी था। नागर शैली से प्रभावित समस्त उत्तरापची तथा दक्षिणापची का

विपुल भाग कैसे सर्वदा के लिए एक ही शैली की प्रेरणा एवं प्रभाव में रह सकता था। अतएव नागर शैली के विशाल भूभाग के वास्तु-विद्या केन्द्रों में स्थानीय विभिन्न शैलियों का जन्म हुआ—यह स्वाभाविक ही था। अतः जनसाधारण नागर शैली के नाम से उतना परिचित नहीं रहा जितना इन अवान्तर शैलियों से—अतएव जन-वास्तुकला का प्रतिनिधि ग्रन्थ (जिसकी ओर 'शाल-भवन' के अध्ययन में संकेत किया जा चुका है) यह समरागणसूत्रधार भी जननायक स्थपतियों की सुविधा के लिए विभिन्न प्रासाद-वर्गों तथा उनकी विशिष्टताओं का ही विशेष कर उल्लेख करता है तथा उम्र समय तक जो अवान्तर शैलियाँ, जैसे लाट, वावाट (अथवा बैराट), भूमिज आदि विकसित हो चुकी थी उन्हीं के प्रासादों का वर्णन करता है। बेसर शब्द का वैसे तो इस ग्रन्थ में उल्लेख नहीं है—यह प्रथम ही लिखा जा चुका है—परन्तु मिश्रक प्रासादों का (जो बेसर शैली की विशेषता है, देखिए पूर्व अध्याय) दो-तीन बार वर्णन किया गया है। सम्भवतः बेसर शैली का इन मिश्रक प्रासादों से हम पता लगा सकते हैं। यहाँ पर यह स्मरणीय है कि जहाँ समरागण-कालीन उत्तरा-पथ में विकसित एवं प्रख्यात अवान्तर शैलियों के निदर्शन-स्वरूप प्रासादों का इस ग्रन्थ में वर्णन है वहाँ प्राचीन परम्परा में (देखिए मत्स्य आदि पुराण एवं बृहत्संहिता आदि प्राचीन ग्रन्थ) प्रचलित एवं प्रख्यात जिन बीस नागर प्रासादों का विशेषज्ञों में प्रचार था उनका भी अविकल वर्णन मेवादिर्विशिका नाम से ६३वें अध्याय में किया गया है। द्वाविड शैली के प्रासादों की ओर हम संकेत कर ही आये हैं।

अस्तु, अब इस उपोद्घात के उपरान्त हमें समरागण की विभिन्न शैलियों के निदर्शन स्वरूप प्रासादों की समीक्षा करनी है—

नागर शैली

नागर शैली में पौराणिक परम्परा के अनुरूप जिन बीस प्रासादों का वर्णन मत्स्य-पुराण (विद्वानों के अनुसार प्राचीनतम पुराण, देखिए तारापद की वास्तु-विद्या), भविष्यपुराण तथा बृहत्संहिता में प्राप्त होता है वह अविकल समरागण में भी प्राप्त होता है। अतः समरागण के ६३वें अध्याय के निम्नलिखित बीस नागर प्रासाद विशुद्ध रूप में नागर शैली के माने जाने चाहिए। समरागण की वास्तु-विद्या के प्रथम प्रतिष्ठापक विश्वकर्म-वास्तुशास्त्र में भी इन प्रासादों का वर्णन है, अतः इनकी प्राचीनता असंदिग्ध है। आगे दी गयी तालिका में इनकी सामान्य परम्परा द्रष्टव्य है।

नागर शैली का विकास भारतीय स्थापत्य के विकास का प्रतिबिम्बक है। अतएव इसके सभी प्रासाद वास्तु-कला एवं स्थापत्य-कौशल की दृष्टि से बड़े ही समृद्ध हैं। निवेश्य प्रासाद की विभिन्न आकृतियाँ, उनमें भूमिका-नियोजन, उनकी शिखर-वर्तना, शृंग-भूषा

अथवा अण्डक-वर्तना एवं गर्भ, द्वार, प्राग्ग्रीव, कुहर, गवाक्ष, जाल, चन्द्रशाला एवं बलभि आदि की संयोजना एवं विरचना के विपुल विवरणों से यह कथन सगत होता है । नागर शैली के परम्परागत विशुद्ध बीस प्रासादों का जो सामान्य वर्णन-सादृश्य भारतीय वास्तु-विद्या (विशेष कर उत्तरापथीय विश्वकर्मा-स्कूल) के पुरातनतम ग्रन्थ विश्व-कर्माय-प्रकाश, बृहत्संहिता, मत्स्य तथा भविष्य-पुराण और मध्यकालीन भारतीय वास्तु-विद्या के प्रतिनिधिग्रन्थ समरागण में पाया गया है, उसका दिग्दर्शन कराया जाता है—

विशुद्ध नागर प्रासाद-विक्षिका

	विश्वकर्मा- प्रकाश	बृहत्- संहिता	मत्स्य- पुराण	भविष्य- पुराण	समरागण-
१	मेरु	मेरु	मेरु	मेरु	मेरु
२	मन्दर	मन्दर	मन्दर	मन्दर	मन्दर
३	कैलास	कैलास	कैलास	कैलास	कैलास
४	विमानच्छन्द	विमानच्छन्द	विमानच्छन्द	विमानच्छन्द	विमानच्छन्द
५	नन्दिवर्धन	नन्दिवर्धन	नन्दिवर्धन	नन्दिवर्धन	नन्दिवर्धन
६	नन्दन	नन्दन	नन्दन	नन्दन	नन्दन
७	सर्वतोभद्र	सर्वतोभद्र	सर्वतोभद्र	सर्वतोभद्र	सर्वतोभद्र
८	वृष	वृष	वृष	वृष	वृष
९	सिंह	सिंह	सिंह	सिंह	सिंह
१०	गज	कुंजर	गज	कुंजर	गज
११	कुम्भ	घट	कुम्भ	घट	कुम्भ
१२	समुद्रक	समुद्र	समुद्रक	समुद्र	समुद्रक
१३	पद्मक	पद्म	पद्म	पद्म	पद्मक
१४	सुपर्ण	गरुड	गरुड	गरुड	गरुड
१५	हंस	हंस	हंस	हंस	हंस
१६	वर्तुल	वृत्त	वर्तुल	वृत्त	वर्तुल
१७	चतुरस्र	चतुष्कोण ..	चतुरस्र	चतुष्कोण	चतुरस्र
१८	अष्टास्र	अष्टास्र	अष्टास्र	अष्टास्र	अष्टास्र
१९	षोडशास्र	षोडशास्र	षोडशास्र	षोडशास्र	षोडशास्र
२० (क)	मृगराज	—	मृग	—	मृगराज
	अथवा				
	गुहुराज	गुहुराज		गुहुराज	

अथवा	अथवा	अथवा
बलभिच्छन्द	बलभिच्छन्द	— बलभिच्छन्द
२० (ख) ध्रुवक्ष	— ध्रुवक्ष	— ध्रुवक्ष

अब क्रमप्राप्त नागर शैली की अवान्तर शैलियों तथा उन शैलियों के अनुरूप प्रासादों की ओर समरागण की दिशा से पाठको का ध्यान आकर्षित करना है ।

विशुद्ध नागर शैली के इन बीस प्रासादों का जो उल्लेख हुआ है, वे समरागण में लगभग तीन बार भिन्न-भिन्न अध्यायों में वर्णित हैं । 'मेर्वादिविशिका' नामक ५७वें अध्याय में जिन बीस प्रासादों का वर्णन है तथा ५८वें एवं ५९वें अध्यायों में ब्रह्मा, विष्णु, महेश, गणेश, चण्डिका एवं सूर्य इन प्रधान आर्यदेवों के प्रिय प्रासादस्तवन-पुरस्सर जिन ६४ प्रासादों का वर्णन है एवं मेर्वादि षोडश प्रासादों का जो ५२वें अध्याय में उल्लेख है—उसका क्या रहस्य है—क्या मर्म है—यह देखना है । लेखक की सम्मति में इन प्रासादों का जो विभिन्न स्थलों में वर्णन हुआ है उसके दो मुख्य प्रयोजन ग्रन्थकार भोजदेव को अभिमत होंगे । एक तो पुराने नागर प्रासादों की निर्माण प्रक्रिया में वैषम्य एवं विकास तथा वृद्धि एवं अतिरजना की ओर (जो मध्यकालीन वास्तु-कला की ही नहीं वरन् साहित्य तथा काव्य सभी की विशेषता थी) सकेत करना तथा दूसरे, ११वीं शताब्दी में आकर इन २० प्रासादों की वृद्धि ६४ प्रासादों में हो गयी यह दिवाना । प्रथम तथ्य की पुष्टि में प्रामादराज मेरु के वर्णन को पट्टिण । थोड़ा-भा अंश उद्धृत किया जाता है —

विचित्रभूमिके (सप्तदशमिलिस्थराक्षणव्यपि ?) ।

स्तम्भैर्विविधविन्यासैर्बहुभंगविनिर्मितैः ॥

भूषितैः कर्मभिश्चित्रैः सर्वत्र शुभलक्षणैः ।

चन्द्रशालादिसंयुक्तैस्तोरणैश्चारुचामरैः ॥

तथाक्षतमुखप्रासर्धनरूपतया स्थितैः ।

व्यालंघ्यालोलजिह्वंश्च मकरप्राससंयुतैः ॥

मदान्धालिकुलाकीर्णगजवक्त्रविभूषितैः ।

विद्याधरवधवृन्दैः क्रीडारम्भविभूषितैः ॥

सुराणां सुन्दरीभिश्च वीणाहस्तैश्च किन्नरैः ।

सिद्धगन्धर्वयक्षाणां वृन्दैश्च परितः स्थितैः ॥

अप्सरोग्भिश्च दिव्याभिर्विमानावलिभस्तथा ।

चारुचाभीकरान्दोलाक्रीडासक्तैश्च (निःसराम् ?) ॥

नागकन्याकदम्बैश्च सर्वतः समलंकृतम् ।

एवंविधाभिः सर्वत्र भूमिकाभिरन्तरम् ।

अलंकृतो विषातव्यो मेहः प्रासादनायकः ॥

अर्थात् प्रासादनायक मेरु की विरचना विविध भूमिकाओं में करनी चाहिए और इन भूमिकाओं में विविध विन्यासों से एवं नाना भंगियों से विनिर्मित स्तम्भों का निवेश करना चाहिए, उन पर शुभ लक्षणवाले स्थापत्य कर्म के चित्रकौशल से उनकी भूपा सम्पादित करनी चाहिए । विशेष कर चन्द्रशाला आदि से सयुक्त तोरण, चारू चामर आदि प्रदर्शनीय हैं । इन भूमिकाओं पर सुन्दर-सुन्दर चित्रों की भी योजना करनी चाहिए । जैसे लहराती हुई जीभ वाले व्याल, मकर, मदस्त्रावी गज, विद्याधर-वधूवृन्द, क्रीडा करती हुई सुरों की सुन्दरियाँ, हाथ में वीणा लिये हुए किन्नर, सिद्ध, गधर्व एवं यक्षों के वृन्द, अप्सराओं, नाग-कन्याओं के सुन्दर एवं विविध भंगी में बहुविध चित्र ।

उक्त बीस नागर प्रासादों में वास्तु-कला की दृष्टि से जहाँ विशेष कर बाह्यार्कित मानोन्मान, पीठप्रकल्पन, जगती-निवेश, शिखरों की रचना, अण्डों के अकन तथा भूषा-विन्यास आदि की ओर ही वास्तु-विद्याविदों ने ध्यान दे रखा था वहाँ भोजदेव के समय में प्रासाद-कला परम उत्कर्ष को प्राप्त हो गयी थी । अतः उसमें चित्रण प्राधान्य पद पर आसीन था । मन्दिर-स्थापत्य का यह चित्रण भारतीय तक्षण-कला के अम्युदय का श्रीगणेश ही नहीं भास्वान् भास्कर भी था । अतः समरागण के ये बीस प्रासाद (देखिए मेवादिर्वाशिका, अध्याय ५७) विशिष्ट नागर शैली के नमूने के रूप में माने जा सकते हैं । विगुह नागर प्रामादों तथा इन विशिष्ट प्रासादों की मत्स्या तो एक है परन्तु सजा में कुछ हेरफेर भी है—निम्न तालिका से यह स्पष्ट है—

विशिष्ट नागर-प्रासाद

१-मेरु	६-क्षितिभूषण	११-मुक्तकोण	१६-वर्धमान
२-मन्दर	७-सर्वतोभद्र	१२-धीवत्स	१७-गज
३-कैलास	८-विमान	१३-हंस	१८-सिंह
४-त्रिविष्टप	९-नन्दन	१४-ठजक	१९-पद्मक
५-पृथिवीजय	१०-स्वस्तिक	१५-वर्धमान	२०-नन्दिवर्धन

टिप्पणी—ये प्रासाद सर्वदेव-साधारण सङ्कीर्तित हैं—देखिए ५७वें अध्याय के अन्तिम श्लोक का संकेत—“सकलनाकसदामभीष्टा ।” इन बीस प्रासादों तथा पूर्वोक्त विशिका में षडस्त्रादि प्रासादों के अनुल्लेख का ही भेद है, अन्य सब नाम समान हैं ।

इन प्रासादों को हमने विशिष्ट नागर शैली के नमूने माना है । हमने यह भी संकेत किया है कि मध्यकालीन प्रासाद-कला में शैलियों का, विशेष कर नागर एवं द्राविड

का पारस्परिक आदान-प्रदान भी पूर्ण प्रकर्ष को प्राप्त हो चुका था। ग्रन्थ इस तथ्य का स्वयं समर्थन करता है। समरागणसूत्र में क्षितिभूषण के वर्णन में स्पष्ट आदेश है कि इस प्रासाद की निवेश-प्रक्रिया का आधार नागर ही नहीं द्राविड या वैराट जिस किसी भी शैली में अभीष्ट हो सकता है।

नागरी मालव-शैली

महाकालेश्वर भूतभावन भगवान् शंकर के पुण्य मालवप्रदेश के सान्निध्य में प्रोल्लसित प्रख्यात राजधानी धारा के महाराज शिवभक्त भोजदेव के समय में नागर शैली की एक अवान्तर शैली का जन्म ही नहीं विकास भी हो चुका था। इस हम मालव-शैली का नाम दे सकते हैं। इस शैली में प्रामादों की रचना में विमान आकृति का विशेष प्राधान्य था —

विमानमय वक्ष्यामः प्रासाद शम्भुवल्लभम् ।

स्वर्गपातालमर्त्यानां त्रयाणामपि भूषणम् ॥ १ ॥

सर्वेषां गृहवास्तूनां प्रासादानां च सर्वतः ।

प्रासादो मूलभूतोऽयं तथा च परिकर्मणाम् ॥ २ ॥

महाकालेश्वर-मन्दिर की निवेश-प्रक्रिया की ओर यदि वास्तु-विद विद्वान् लोग तथा कला-समालोचक ध्यान दे तो इस कथन की सत्यता का मूल्यांकन कर सकते हैं। अथच इस मालव-शैली में प्रासादों का विभाजन देवानुरूप होता था। विष्णुधर्मोत्तर पु० का समय विद्वानों ने आठवीं शताब्दी के आम-पास माना है (देखिए तारापद)। उसी परम्परा के अनुगामी समरागणसूत्रधार ने ५८वे तथा ५९वे अध्याय में देवस्तवनपुरम्सर विभिन्न देवानुरूप प्रामाद वर्गों का वर्णन किया है। प्रासाद-वास्तु के विकास में देवानुरूप लक्षणों का चित्रण प्रायः सभी मन्दिरों में देखा जाता है। श्रीमती स्टेना ने अपने 'हिन्दू टेम्पल' में इसी तथ्य की ओर निम्न शब्दों में निर्देश किया है —

“Whatever the destination of the Temple, Sava, Vaisnava, it had originally its bearing on the architectural form. The symbol or an image in the centre the images on the walls of the Prasada and the symbol fixed on the finial of the Sikhara show the particular divinity to whom the temple is dedicated”.

इस नागरी मालव-शैली के देवानुरूप प्रासादों की निम्न तालिका दर्शनीय है। इनकी संख्या ६४ है। शिव आदि आठ प्रमुख देवों के ८—८ प्रिय प्रासादों का उल्लेख है। यहाँ पर यह संकेत समझ लेना चाहिए कि ये ६४ प्रासाद मालव-शैली के विकास की प्रभाववेला के प्रदर्शक हैं। आगे हम इसके उत्कर्ष-प्रोल्लासक प्रासादों को देखेंगे —

मालव शैली के प्रासाद

शंकर के	ब्रह्मा के प्रिय	अण्डिका के	लक्ष्मी के
८ प्रासाद	८ प्रासाद	८ प्रासाद	८ प्रासाद
१-विमान	१-मेरु	१-तन्धावर्त	१-महापद्म
२-सर्वतोभद्र	२-मन्दर	२-जलाम	२-हर्म्य
३-गजपृष्ठ	३-कैलास	३-सुपर्ण	३-उज्जयन्त
४-पद्मक	४-हस	४-सिंह	४-गन्धमादन
५-वृषभ	५-भद्र	५-विचित्र	५-शतशृंग
६-मुक्तकोण	६-उन्नुग	६-यांगपीठ	६-अनवद्यक
७-नलिन	७-मिश्रक	७-घण्टानाद	७-सुविभ्रान्त
८-द्राविड	८-मालाधर	८-पताकी	८-मनोहारी
बिष्णु के	सूर्य के	गणेश के	सर्वदेवसाधारण
८ प्रासाद	८ प्रासाद	८ प्रासाद	८ प्रासाद
१-गरुड	१-गवय	१-गुहाधर	१-वृत्त
२-वर्धमान	२-चित्रकूट	२-शालाक	२-वृत्तायत
३-शम्बावर्त	३-किरण	३-वेणुभद्र	३-चैत्य
४-पुष्पक	४-सर्वमुन्दर	४-कुजर	४-किकिणी
५-गुहराट्	५-श्रीवत्स	५-हर्ष	५-लयन
६-म्बस्तिक	६-पद्मनाभ	६-विजय	६-पट्टिश
७-रत्नक	७-वैराज	७-उदकुम्भ	७-चिम्बव
८-पुण्ड्रवर्धन	८-वृत्त	८-मोदक	८-तारागण

उत्कृष्ट मालव-शैली

समरागण के ५८ वें तथा ५९ वें अध्यायों में वर्णित चौमठ प्रासादों के सम्बन्ध में लिखा जा चुका है। उन प्रासादों को लेखक ने मालव-शैली का निदर्शन माना है। इसी प्रकार ५७वें अध्याय में ही २० उत्कृष्ट नागर-प्रासादों के पहले ५० शीघर तथा नन्द आदि प्रासादों का वर्णन है। अतः प्रश्न है कि ये प्रासाद किस शैली अथवा किस वर्ग में आपतित होंगे। लेखक की समझ में इन्हे उत्कृष्ट मालव-शैली का निदर्शन मानना चाहिए। वास्तुतत्त्व की अनिरजना एवं बहुलता के कारण प्रासादों का वही देवानुरूप वर्गीकरण (जो ६४ प्रासादों में पूर्व प्रदर्शित है) इन प्रासादों में भी प्रत्यक्ष है। निम्न तालिका दर्शनीय है —

क देवानुरूपी प्रासाद

भगवती के प्रिय प्रासाद (९)

- १-श्रीघर
- २-हेमकूट
- ३-सुभद्र
- ४-रिपुकेसरी
- ५-पुष्प
- ६-विजयभद्र
- ७-श्रीनिवास
- ८-सुदर्शन
- ९-कुसुमशेखर

विष्णु के प्रिय प्रासाद (२०)

- २१-लक्ष्मीघर
- २२-महावज्र
- २३-रतितनु
- २४-सिद्धकाम
- २५-पञ्चामर
- २६-नन्दिघोष
- २७-अनकीर्ण
- २८-सुप्रभ
- २९-सुरानन्द

शंकर के प्रिय प्रासाद (६)

- १०-सुरसुन्दर
- ११-नन्दावर्त
- १२-पूर्ण
- १३-सिद्धार्थ
- १४-शम्भुवर्धक
- १५-त्रैलोक्यभूषण

- ३०-हर्षण
- ३१-दुर्धर
- ३२-दुर्जय
- ३३-त्रिकूट
- ३४-नवशेखर
- ३५-पुण्डरीक

ब्रह्मा के प्रिय प्रासाद (५)

- १६-पद्म
- १७-पद्मबाहु
- १८-विशाल
- १९-कमलद्रव
- २०-हमध्वज

- ३६-सुनाम
- ३७-महेन्द्र
- ३८-शिखिशेखर
- ३९-बराट
- ४०-सुमुख

ख मिश्रक प्रासाद

- ४१-नन्द
- ४२-महाघोष
- ४३-वृद्धिराम
- ४४-वसुन्धर
- ४५-मुगक

- ४६-बृहच्छाल
- ४७-सुधाधर
- ४८-संवर
- ४९-शकुनिभ
- ५०-सर्वांगसुन्दर

टि०—ये १० प्रासाद (४१-५०) मिश्रक प्रासाद के रूप में परिगणित किये गये हैं। मिश्रक का तात्पर्य सम्भवतः सर्वदेव-माधारण प्रासादों से नहीं बरन् शैली-मिश्रण से है। म० सू० ५७.६—“मिश्रकास्तु दश प्रोक्ताः मिश्र कर्मप्रभेदतः” के इस प्रवचन से यह आशय समर्थित होता है। इसके अतिरिक्त यहाँ प्रासाद-विवरणों में द्राविड तथा वराट, विभिन्न शैल्यनुरूप मजरियों का यत्र-तत्र उल्लेख है—

द्राविडंश्च वराटंश्च प्रकुर्वीतास्य मंजरीम् । ५७.३८९

इससे भी यह कथन मगत होता है।

इन प्रासादों के विषय में यह बात विशेष ध्यान देने योग्य है कि यद्यपि इन का वर्णन ऊपर मालव-शैली के निदर्शन स्वरूप चौसठ प्रासादों के प्रथम ग्रन्थकार ने किया है तथापि इन्हें मालव-शैली के प्रथम निदर्शन नहीं माना जा सकता। इनके वर्णन एवं विवरणों की उत्कृष्टता एवं अलंकार-बहुलता का जो इतना व्यापक एवं विपुल विस्तार है उसमें इनका परवर्तित्व (जो विक्रम-जन्य ही हो सकता है) स्वतः सिद्ध है। अतएव इन्हें हम मालव-शैली के उत्कृष्ट प्रासादों के रूप में ग्रहण करेंगे।

नागर शैली तथा उसकी अवान्तर शैलियों और उनके विभिन्न वर्णों के सम्बन्ध में थोड़ा-सा विवेचन हो चुका। अब क्रमप्राप्त मेवादि षोडश प्रासादों (जिनका वर्णन ५५ वे अध्याय में मिलता है तथा जिनको लेखक ने नागर-भेद ही माना है) के सम्बन्ध की कुछ समीक्षा अभीष्ट है। नागर शैली के परम्परागत जिन विशुद्ध बीस प्रासादों का उल्लेख ऊपर किया जा चुका है उन प्रासादों तथा इन १६ प्रासादों में थोड़ा सा ही अन्तर है। सर्वप्रथम इनकी सजाएँ द्रष्टव्य हैं—

१-मेरु	५-नन्दन	६-हंस	१३-गज
२-कैलास	६-स्वस्तिक	१०-रुचक	१४-सिंह
३-सर्वतोभद्र	७-मुक्तकोण	११-वर्धमान	१५-पद्म
४-विमानच्छन्द	८-श्रीवत्स	१२-गरुड	१६-वलभी

इन प्रासादों में १-मेरु, २-कैलास, ३-सर्वतोभद्र, ४-विमानच्छन्द, ५-नन्दन, ६-हंस, ७-गरुड, ८-गज, ९-सिंह, १०-पद्म ये दस प्रासाद विशुद्ध नागर-प्रासादों के समान हैं तथा १-स्वस्तिक, २-मुक्तकोण, ३-श्रीवत्स, ४-रुचक, ५-वर्धमान, ६-वलभी नये हैं।

अतः इन प्रासादों की शैली मिश्रित निर्विवाद है। तथापि लेखक के मत में इन प्रासादों को नागर-शैली के पराचीनतम निदर्शन (लेटेस्ट टाइप्स) मान सकते हैं। अर्थात्—

१—नागर शैली के २० प्रभेद—विशुद्ध नागर—जन्म

२—नागर शैली के २० प्रभेद—उत्कृष्ट नागर—विकास

३—नागर शैली के $१० + ६ = १६$ प्रभेद—पराचीनतम नागर—ह्रास

इन प्रासादों में न तो आकृत्यनुरूप चतुरस्र, अष्टास्र, षोडशास्र आदि सज्ञा है और न इनकी निवेश-पद्धति में देवानुरूप उत्तम । ईसा की छठी शताब्दी के लगभग जो विशिष्ट देवतावाद जनमा उसी के अनुरूप प्रासाद-प्रतिष्ठा में विशिष्ट-देवतानुकीर्तन अनिवार्य अंग हो गया, परन्तु कालान्तर में पचायतन की महिष्णु एवं उदार प्रवृत्ति ने यह कट्टरता समाप्त कर दी । यह सम्भवतः मध्यकालीन प्रेरणा थी । इन प्रासादों के निवेश में प्रायः सभी प्रमुख देवों के यथास्थान विनिवेश का विनियोग भी है जो इस कथन की पुष्टि करता है और प्राचीन नागर की विशिष्टता भी बनाये रखता है ।

इन प्रामादों के सम्बन्ध में एक विशेष उल्लेख्य यह है कि मेरु आदि षोडश प्रासादों ने भी कालान्तर पाकर ६४ प्रासादों का वृहत् कलेवर धारण किया । पाठक तुलनात्मक दृष्टि से देखे तो पता चलेगा कि ये प्रासाद प्रायः सभी अविकल उन विमानादि चौसठ प्रामादों के विद्याल वर्ग में विकसित हैं । अतः नागर शैली की अवान्तर मालव शैली की विकास-परम्परा में ये मेरु आदि १६ प्रासाद न्युक्लिजम निर्माण करते हैं । इसी तथ्य के पोषण में दूसरा प्रमाण (जिसकी ओर पाठकों का ध्यान अभी आकर्षित किया गया है, यह है कि इन मेरु आदि षोडश प्रासादों की रचना सर्वांश में देव विशेष के अधीन नहीं होती थी । इस तथ्य का पोषण समरांगण (देखिए अध्याय ५२.१०५-८) में है । केवल कैलास, गरुड, पद्म, द्विप इन चार प्रासादों की ही देवप्रियता (महेश्वर का कैलास, विष्णु का गरुड, ब्रह्मा का पद्म तथा गणेश का द्विप) अथवा देव-नियन्त्रण अभीष्ट है, अन्य सब सर्वसाधारण स्वीकृत हैं । अतः विकासक्रम की कमीटी में आगे चलकर जो ६४ प्रासाद देवानुरूप वर्णित हैं वह ठीक ही हैं ।

भारतीय पुरातन एवं नवीन दोनों प्रकार के निर्मित प्रासादों को देखने से ज्ञात होता है कि एक प्रासाद-विशेष एक देव-विशेष की प्रतिष्ठार्थं निर्मित किया गया है, तथापि उम प्रासाद की भित्तियों में ही अथवा अभ्यन्तर प्रदेश में अथवा प्रासाद के विभिन्न कोणों पर ही सही अन्य देवों की प्रतिमाओं का भी सन्निवेश दृष्टिगोचर होता है । इस तथ्य का इस ग्रन्थ में पूर्ण सचेत है जो आगे चलकर पूर्ण विकास को प्राप्त हुआ —

आदित्यं पूर्वतो न्यस्येत् कुमारं पूर्ववर्क्षिण ।

रक्षिणे मातृदेवांस्तु गजास्यं वक्षिणोपरि ॥

विन्यसेद् वारुणे गौरीं वायव्येपि च चण्डिकाम् ।

विष्णुं कुबेरदिग्भागे तर्बशाऽन्यां महेश्वरम् ॥

दानधानां निहन्तारं पूर्वस्यामपि वासवम् ।
 वैश्वानरं तन्वाग्नेय्यां धर्मराजं च दक्षिणे ॥
 नैऋत्यां निऋतिं न्यस्येत् प्रतीच्यां तु प्रचेतसम् ।
 वायुं वायव्यदिग्भागे कुबेरमपि चोत्तरे ॥
 अष्टौ ह्येते महात्मानो लोकपालाः प्रकीर्तिताः ।
 पालयन्ति जगत् सर्वं स्वस्वस्थानं प्रतिष्ठिताः ॥

अर्थात् प्रासाद के पूर्व में भगवान् अशुमाली दिवाकर की स्थापना करनी चाहिए । पूर्व-दक्षिण दिशा में कुमार स्वामिकांतिक की स्थापना करनी चाहिए । दक्षिण दिशा में मातृदेवों का न्यास करना चाहिए, दक्षिणोपरि गणेश का । वाहणी दिक् पश्चिम में गोरी तथा वायव्यकोण में चण्डिका का न्यास उचित है । कौबेरी दिशा उत्तर में भगवान् विष्णु की स्थापना करनी चाहिए तथा ईशान कोण में महेश्वर शंकर का निवेश बताया गया है । इसके अनन्तर अन्य देवों का न्यासक्रम बताया गया है—ऐशानी दिशा में लोकनायक ईशान की तथा पूर्व में दैत्यारि इन्द्र की स्थापना उचित है । आग्नेय कोण में वैश्वानर अग्नि, दक्षिण में धर्मराज, नैऋत्य कोण में भगवान् निऋति की तथा प्रतीची में प्रचेता भगवान् वरुण की स्थापना करनी चाहिए । वायव्य कोण में वायु तथा उत्तर में कुबेर की न्यास-प्रक्रिया प्रतिपादित है । ये आठ महात्मा लोकपाल नाम से प्रख्यात हैं । ये सम्पूर्ण जगत् का परिपालन करते हैं अतः सन्ध, शिव, सुन्दरं के प्रतीक हिन्दू-प्रासाद की पूर्ण अभिव्यक्ति चरितार्थ करने के लिए इस प्रकार की देव-योजना आवश्यक है ।

परवर्ती नागर-प्रासाद

अस्तु, इन प्रासादों के दिग्दर्शन के उपरान्त अब क्रमप्राप्त लाट-प्रासादों का वर्णन होना चाहिए परन्तु अभी नागर वाटिका के कुछ सुमनों की छटा देखनी है । समरागण के प्रासाद-वर्णन में केवल दो ही अध्यायों में नागर शब्द का निर्देश है—“मेर्वादिर्विशिकानागरप्रासादलक्षण नाम त्रिषष्टितमोऽध्याय” का उल्लेख हम कर ही चुके हैं । परन्तु “श्रीकृटादिषट्त्रिंशत्प्रासादलक्षण नाम” ६०वें अध्याय के प्रथम ही श्लोक में नागर शब्द आया है ।

इन प्रासादों की विशेषता (जिसका ज्ञान ग्रन्थ-परिशीलन से विद्वान् पाठक एवं गमीक्षक कर सकते हैं) यह है कि जहाँ प्रथम नागर-प्रभेदों में शिखरादि संयोजना के वास्तु-वैशिष्ट्य की ओर ग्रन्थकार ने ध्यान आकर्षित कर उन प्रासादों की विशेषता बतायी है वही दूसरे नागर-प्रभेदों की उत्कृष्टता-अतिरञ्जना आदि की ओर लेखक ने पहले ही निर्देश किया है । अन्य अवान्तर प्रभेदों के देवादि-विनियोग पर भी दृष्टिपात किया

जा चुका है। आर्यावर्त तथा दक्षिणापथ—इन दोनों महाजनपदों में परस्पर सम्पर्क निश्चय ही स्थापित हो चुका था, अतः द्राविड प्रामादों की विशेषता उस समय तक यह हो गयी थी कि प्रत्येक द्राविड प्रामाद में प्रामाद-मण्डप उस प्रामाद का एक अभिन्न अंग समझा जाता था। अतः दक्षिणापथ में जो प्रामाद निर्मित होते थे उनके मण्डप अवश्य उन्हीं के अनुरूप निर्मित होते थे। दक्षिणात्य वास्तु-विद्या के प्रायः सभी ग्रन्थों में (मयमत, मानसार, शिल्परत्न आदि में) जो प्रामाद अथवा विमानों का वर्णन है—उसमें मण्डप, सन्निवेश वर्णन एक अनिवार्य अंग है।

उत्तरापथ के देवमन्दिरों में पुरातन व्यवस्था मण्डप-सन्निवेश की नहीं थी—यह प्राचीन निदर्शनों से भी ज्ञात होता है। अतः जैसा संकेत किया गया है कि समरांगण के समय तक दोनों परम्पराओं का पारस्परिक आदान-प्रदान अवश्य स्थापित हो चुका था, अतः ये श्रीकूटादि प्रामाद द्राविड शैली से प्रभावित नागर शैली के कहलायें। अतः इनकी सजा हम परवर्ती नागर-प्रामाद दे सकने हैं। अस्तु, प्रथम हम इनकी तालिका को देखें —

(१) श्रीकूटादि षट्क

- १—श्रीकूट
- २—श्रीमुख
- ३—श्रीधर
- ४—वदर (वरद)
- ५—प्रियदर्शन
- ६—कुलनन्दन

(३) सौभाग्य षट्क

- १३—सौभाग्य
- १४—विभग
- १५—विभव
- १६—बीभत्सक
- १७—श्रीतुंग
- १८—मानतुंग

(५) चित्रकूट षट्क

- २५—चित्रकूट
- २६—विमल
- २७—हर्षण
- २८—भद्रसकीर्ण
- २९—भद्रविशाल
- ३०—भद्रविष्कम्भ

(२) अन्तरिक्ष षट्क

- ७—अन्तरिक्ष
- ८—गुण्यभाम
- ९—विशाल
- १०—सकीर्ण
- ११—महानन्द
- १२—नन्द्यावर्त

(४) सर्वतोभद्र षट्क

- १९—सर्वतोभद्र
- २०—बाह्योदर
- २१—निर्युहोदर
- २२—समादर
- २३—नन्दिभद्र
- २४—भद्रकोश

(६) उज्जयन्त षट्क

- ३१—उज्जयन्त
- ३२—सुमेरु
- ३३—मन्दर
- ३४—कैलास
- ३५—कुम्भक
- ३६—गृह्णज

नागर-शैली के विशुद्ध, प्राचीन तथा उत्कृष्ट पूर्ववर्ती प्रामादों के साथ-साथ नागर-जन्य अन्य अवान्तर शैलियों तथा परवर्ती नागर-प्रामादों के अनुरूप सभी नागर-परिवार के प्रामादों का ऊपर हम कुछ न कुछ विवेचन कर चुके, अब क्रमप्राप्त लाट-प्रामादों की समीक्षा करनी है।

लाट-शैली

नागर-शैली के सम्बन्ध में लिखा जा चुका है कि इसका विस्तार एवं प्रसार तथा प्रभाव भारत के एक बड़े भूभाग पर था, तथा यह भी निर्देश किया जा चुका है कि इस विशाल भूभाग में नागर-शैली की ही छवछाया में विभिन्न वास्तु-कला-केन्द्रों में विशिष्ट-विशिष्ट अवान्तर शैलियों का प्रादुर्भाव हुआ। इन अवान्तर शैलियों में लाट-शैली सबसे अधिक विकसित एवं वृद्धिगत हुई—यह लेखक की धारणा है।

लाट शब्द का तात्पर्य भौगोलिक दृष्टि से गुज्जर प्रदेश है। प्राचीन तथा पराचीन दोनों ही समयों में गुज्जर प्रदेश वास्तु-कला-कोविदों का प्रसिद्ध केन्द्र रहा। स्थापत्य तथा अन्य कलाओं में गुज्जरो की गरिमा के निदर्शन भारतीय सभ्यता एवं सस्कृतिके भव्य चित्रण है। गुज्जरो ने प्रासादों के निर्माण में बड़ी कीर्ति प्राप्त की यह विद्वान् ऐतिहासिकों तथा स्मृतिरसमीक्षकों से अविदित नहीं है। महाराज भोजदेव की नगरी धारा (मालव) गुज्जर प्रदेश के निकट ही है। गुज्जर प्रदेश में फल्लविन, विकसित तथा वृद्धिगत लाट-शैली का प्रभाव मालव-शैली पर भी पड़ा, इस पर संकेत हम आगे करेंगे।

लाट-प्रासादों का प्रथम संकेत हमें अग्निपुराण (देविए १०४वाँ अध्याय, श्लोक २२) में प्राप्त होता है। अग्नि पुराण में विमानाकार पाँच आकृतियों के अनुरूप जिन नवसम्यक पाँच विमान-प्रासाद वर्गों का वर्णन है (कुल ४५) उनके सम्बन्ध में संकेत किया गया है कि ये नागर तथा लाट दोनों ही प्रासाद हैं। अर्थात् ये प्रासाद परम्परागत प्राचीन नागर-शैली में लाट प्रदेश या गुज्जर प्रदेश के वास्तु-कला क्षेत्र में निर्मित एवं प्रचलित होने के कारण लाट-प्रासाद कहे जाने चाहिए। अग्नि पुराण के साथ-साथ गरुड पुराण में भी इन पैतालीस प्रासादों का वर्णन है। अग्नि पुराण का समय विद्वानों ने (शास्त्री, काणे आदिने) ईसवीय शतक की आठवी तथा नवी शताब्दी माना है। समरागण का समय ११वी शताब्दी है—यह हम लिख ही चुके हैं। अत आकृत्यनुरूप प्रासादों के नौ संख्या वाले जो पाँच वर्ग प्रसिद्ध थे वे ही समरागण के समय में आकर ६४ प्रभेदों में परिणत हो गये, जिनका उल्लेख आगे तालिका में किया जायगा। परन्तु हम ओर, एक तथ्य की ओर, पुन ध्यान देना है, वह यह कि इन प्रासादों का विभाजन-आधार चौकोर, गोल, आयत, वृत्तायत तथा अष्टास्र आकारों का है। पीछे मेर्वादि षोडश प्रासादों में आकृति वाले नागर-प्रासादों के प्रभेद न होने के कारण सम्भवतः उनके वे ही जनक हुए।

दूसरा निर्देश यहाँ पर यह करना है कि अग्निपुराणीय ४५ लाट प्रासादों का सम-रागण के काल तक दो रूपों में विकास हुआ—एक तो प्रासाद-सभाएँ (टेम्पुल हाल्म अर्थात् फ़ैट्कण्ड) तथा दूसरे शिखरादि सुपरस्ट्रक्चर से सुसज्जित प्रासाद विशेष।

दोनो के ही ६४—६४ भेद समरागण के 'रुचकादि प्रासाद लक्षण' नामक ४९वे तथा 'रुचकादि चतुष्पष्टि प्रासाद' नामक ५६वे अध्याय में पूर्ण प्रोल्लाम दृष्टिगोचर होते हैं ।

अस्तु, समरागण के इन द्विविध लाट-प्रासादों की समीक्षा के पूर्व अग्नि-पुराण तथा गरुड पुराण में वर्णित लाट-प्रासादों के ४५ विभेदों का अवलोकन करें —

जहा के वराजसंभूत कुबेर के पुष्पकसंभूत शिव के कैलाससंभूत वरुण के मणिकसंभूत

१ चतुरस्र प्रासाद १ आयतास्र प्रासाद १ वृत्त प्रासाद १ वृत्तायत प्रासाद

१—मेरु	१—वलभि	१—वलय	१—गज
२—मन्दर	२—गृहराज	२—दुन्दुभि	२—वृषभ
३—विमान	३—मन्दिर	३—पद्म	३—हम
४—नन्दिवर्धन	४—त्रयमन्दिर	४—महापद्म	४—गरुड
५—नन्दन	५—भुवन	५—वर्धनि	५—श्रृक्षनायक
६—भद्रक	६—प्रभव	६—उष्णीष	६—भूमव
७—सर्वतोभद्र	७—शिविका	७—शस्त्र	७—भृशर
८—रुचक	८—शाला	८—कवच	८—श्रीजय
९—श्रीवत्स	९—विशाल	९—श्रीवृक्ष	९—पृथ्वीघट

इन्द्र के त्रिविष्टपोद्भूत ९ अष्टास्र प्रासाद

१—वज्र	४—वज्रम्बस्तिक	७—गदा
२—चक्र	५—चक्रम्बस्तिक	८—श्रीकठ
३—स्वस्तिक (मुष्टिक)	६—खड्ग	९—विजय

अग्नि पुराण में प्रतिपादित इन प्रासादों की कला में जहा अत्यन्त प्रौढ़ विकास-तत्त्वों—शिखर, कण्ठ तथा आमलमात्रक आदि सभी का मन्त्रिवेद्य है वहाँ समरागण के रुचकादि प्रासादों (देखिए ४९वाँ अध्याय) में शिखर आदि वास्तु-तत्त्वों का अभाव है । छाद्य प्रासादों की ओर लेखक ने प्रासाद-वास्तु के विकास में सकेत किया है । अतः इन रुचकादि प्रासादों को हम छाद्य प्रासादों (फ्लैटरूप, हाल टेम्पुल्स) का निदर्शन मानते हैं । अतः लेखक का यह निष्कर्ष अनुचित अथवा कपोलकल्पित नहीं माना जायगा कि समरागण के ये प्रासाद लाट-प्रासादों की प्रथम विकास-परम्परा के निदर्शन हैं, जिनका समय अग्निपुराण से भी काफी पूर्ववर्ती होना चाहिए । पुराण आदि ग्रन्थ वास्तु-विद्या के तो ग्रन्थ हैं नहीं—उनमें सभी प्रकार की शैलियों तथा उनके निदर्शन कैसे प्राप्त हो सकते हैं ? समरागण-सूत्रधार को हमने उत्तरापथीय वास्तु-विद्या (नागर-स्कूल) का प्रतिनिधि एवं प्रौढ़ ग्रन्थ माना है—अतः इसमें सभी वास्तु-शैलियों तथा वास्तु-

परम्पराओं का संकेत होना चाहिए। इसलिए लाट-शैली के जिन दो विकासों की ओर अभी हम निर्देश कर आये हैं उनमें प्रथम वर्ग को पूर्ववर्ती तथा दूसरे वर्ग को उत्तरवर्ती के नाम से पुकारेंगे —

लाट-प्रासाद

पूर्ववर्ती सचकादि ६४ प्रासाद		उत्तरवर्ती सचकादि ६४ प्रासाद	
चतुरस्र बंराज विमान- प्रभव प्रभेद २४		ललित प्रासाद के आकृत्यनुरूप २५ पंचवर्ग (क) सचकादि चतुरस्र प्रासाद १८	
१-रुचक	१३-भूजय	१-रुचक	१०-अद्रिकूट
२-चित्रकूट	१४-विजय	२-भद्रक	११-श्रीवत्स
३-मिहपजर	१५-तन्दी	३-हम	१२-त्रिकूटक
४-भद्र	१६-श्रीतरु	४-हसोद्भव	१३-मुक्तकोण
५-श्रीकूट	१७-प्रमदाप्रिय	५-प्रतिहम	१४-गज
६-उष्णीष	१८-व्यामिश्र	६-नन्द	१५-गज ड
७-शाला	१९-हस्तिजातीय	७-नन्द्यावर्त	१६-सिंह
८-गजयूथप	२०-कुबेर	८-घराघर	१७-अवतम
९-नन्द्यावर्त	२१-वसुधाघर	९-वर्धमान	१८-विभव
१०-अवतम	२२-मवभद्र	(ख) चतुरस्र आयताकार भव तथा विभव (ऐच्छिक)	
११-स्वस्तिक	२३-विमान		
१२-क्षितिभूषण	२४-मुक्तकोण		

वृत्ताकार कैलास-विमान-प्रभव प्रभेद १०

१-वलय	६-चतुर्मुख	(ग) वृत्ताकार प्रासाद
२-दुन्दुभि	७-मण्डूक	
३-भ्रान्त	८-कुर्म	१६-पद्म
४-पद्म	९-तालीगृह	२०-मालाघर
५-कान्त	१०-उल्लापक	(घ) वृत्तायत

चतुरस्रायत पुष्पक-विमान-प्रभव प्रभेद १०

१-भव	६-मुखशाल	(ङ) अष्टाल
२-विशाल	७-द्विशाल	
३-साम्मुख्य	८-गृहराज	
		२१-मलय
		२२-मकर
		२३-वज्रक
		२४-स्वस्तिक

४-प्रभव

६-अमल

२५-शकु

५-शिविर गृह

१०-विभ्रम

मिश्रक प्रासाद ९

वृत्तायत मणिक-विमान-प्रभव प्रभेद १०

१-आमोद

६-भूति

२-रैतिक

७-निषेवक

३-तृग

८-सदानिषेध

४-चक्षि

९-मिह तथा

५-सुप्रभ

१०-लोचनोत्सव

१-मुभद्र

५-चित्रकूट

२-मोटिक

६-घराघर

३-सर्वतोभद्र

७-तिलक

४-मिहकेसरी

८-स्वतिलक

९-सर्वगिसुन्दर

सान्धारक प्रासाद २५

अष्टास्र त्रिबिण्डय-विमान-प्रभव प्रभेद १०

१-वज्रक

६-वामन

२-नन्दन

७-नय

३-शकु

८-महापद्म

४-मेखल

९-व्याम

५-हम

१०-चन्द्रोदय

१-केसरी

१३-उन्द्रनील

२-सर्वतोभद्र

१४-महानील

३-नन्दन

१५-भूधर

४-नन्दिनालक

१६-रत्नकटक

५-नन्दीग

१७-वैद्य

६-मन्दिर

१८-पद्मराज

७-धीवृक्ष

१९-वज्रक

८-अमृतोद्भव

२०-मुक्तकोटक

९-हिमवान

२१-गिरिवत

१०-हेमकूट

२२-गण्ड

११-कैलास

२३-राजहम

१२-पृथिवीजय

२४-वृषभ

२५-मेरु

लतावि निगूढ प्रासाद ५

१-जना

३-पचवक्त्र

२-त्रिपुष्कर

४-चतुर्मुख

५-नवात्मक

लेखक ने मकेत रूप में लाट-प्रासादों के विविध स्वरूपों की ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित किया। लाट-प्रासादों के पूर्ववर्ती वर्ग, जिनका कि म० सू० के ४९वें अध्याय में अग्नि पुराण के आनुषंगिक पञ्चविमानिय वर्गानुरूप तथा चतुरस्रादि आकृत्यनुरूप विवरण है, उनके प्रभेदों में ही लाट-प्रासादों के परवर्ती वर्गवाले रुचकादि ६४ प्रासाद (स० सू० ५६वाँ अध्याय) निहित हैं।

हमें इस धारणा (बीसिस) के प्रमाणनार्थ कुछ अधिक विवेचन करना होगा। परन्तु इसके प्रथम कि हम इन परवर्ती प्रासादों की समीक्षा करें—प्रथम क्रमानुसार पूर्ववर्ती लाट-प्रासादों के सम्बन्ध में थोड़ा-सा विवेचन अप्रासंगिक न होगा।

सर्वप्रथम हम पाठकों को अग्निपुराण में प्रतिपादित इन्हीं वर्गों के प्रासादों की ओर दृष्टि डालने के लिए सकेत करते हैं। जहाँ तक प्रासाद-नामावली का सम्बन्ध है वह समान नहीं है। हाँ, आकृति तथा निवेश एवं आधार एक ही है। अग्निपुराण में चतुरन्त्रादि सभी आकृतियों के प्रासादों की संख्या नौ थी, यहाँ समरागण के समय में आकर चतुरन्त्राकार प्रासाद नौ में चौबीस हो गये। इसके अतिरिक्त कुछ प्रासाद—जैसे हम आदि अग्निपुराण में वृत्तायत बताये गये हैं, वे समरागण के अष्टास्र प्रासादों में परिगणित हुए हैं। इसी प्रकार महापद्म अग्निपुराण में वर्तुल एवं समरागण में अष्टास्र हो गया है। मेरु जो अग्निपुराण का मुकुटमणि—सूर्धन्य प्रासाद है उसे समरागण ने परवर्ती लाट-प्रासादों के मुकुटमणि रूप के लिए सुरक्षित रखा। स० सू० ने मेरु का प्रासाद-राज नाम से बखान किया है (“मेरु प्रासादराट् स्मृतः” ५६.३४) और वह समरागण की इस लाट-तालिका में नहीं है। एक शब्द में अग्निपुराण में प्रतिपादित इन ४५ लाट-प्रासादों तथा समरागणीय समकक्षीय ६४ प्रासादों, दोनों में बहुत कुछ साम्य है—उपर्युक्त भेद स्थूल भेद है। दोनों ही तालिकाओं का जन्म प्रख्यात वैराजादि पत्र विमानों से हुआ। आकृति भी समान है।

लाट-प्रासादों के उत्तरवर्ती रूपों के विकास तथा विशेषताओं के सम्बन्ध में विवेचन के लिए दो बार सकेत किया जा चुका है। अब उनके सम्बन्ध में यहाँ क्रमप्राप्त समीक्षा का अवसर आ गया है। स० सू० के ५२वें अध्याय में प्रासाद-जाति पर बड़ा सुन्दर प्रकाश डाला गया है। लाट-प्रासादों में वैराज जाति (चतुरन्त्राकार) ही सर्वश्रेष्ठ है। यही वैराज समरागणीय लाट-प्रासाद-वाटिका का अश्वत्थ है। पुनः प्रासाद की इस प्रथम जाति में विभिन्न जातीय प्रासादों का आविर्भाव हुआ। परन्तु उन सबके सम्बन्ध में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण जो समरागणीय प्रवचन है उसकी ओर ध्यान देना आवश्यक है। परमोत्तम ब्रह्मजाति-निवेश्य इन शिखरोत्तम प्रासादों का सकेत स० सू० के ५२वें अध्याय में निम्न है—

१—रुचक	५—सर्वतोभद्र
२—वर्धमानक	६—मुक्तकोणक
३—अवतंस	७—मेरु
४—भद्र	८—मन्दर

इन्हीं वैराज कुल से उत्पन्न बताया गया है। इनकी वास्तु-तत्त्वात्मक प्रमुख विशेषता है “शिखरोत्तम”।

यह हम प्रथम ही देख चुके हैं कि पूर्वे लाट-प्रासाद-वर्ग प्रायः सभी "हाल टेम्पुल्स, फ्लैटरूफ्ड टेम्पुल्स" के रूप में निर्मित बताये गये हैं। परन्तु यहाँ पर चतुरस्त्राकार वैराज प्रासाद से इन आठ शिखरोत्तम प्रासादों का जन्म बनाया गया है। समरागण के इस प्रवचन में ५६वें अध्याय में प्रतिपादित रचकादि ६४ प्रासादों के विकास-बीज विद्यमान है। पाठक देखें—वैराज-सभूत इन शिखरोत्तम आठ प्रासादों में पाँच प्रासाद—रुचक, भद्र, सर्वतोभद्र, अवतम तथा मुक्तकोण—का उल्लेख चतुरस्त्राकार वैराज—प्रभव प्रासादों में है ही, जिनके निवेश तथा जिनकी छाया प्रक्रिया फ्लैटरूफ्ड तथा हाल टेम्पुल्स के रूप में विहित है, उन्हीं पर शिखरसंयोजन (मुपरस्ट्रक्चर) आगे के विकास का निदर्शन है। अथच यन्त्रे शिखर-विनियोग आदि सम्बन्धी वैशिष्ट्य लाट-प्रासादों के उत्तरवर्ती वर्गों में प्राप्त होता है अतः उन्हें भी लाट-प्रभेद मानना चाहिए—उसी थीमिस की ओर हमें विशेष ध्यान दिलाना अभीष्ट था।

अपिच समरागण स्वयं हम कथन की पूर्ण गुष्टि करना है, लाट-प्रासादों के उत्तरवर्ती ६४ प्रभेदों की अवतारणा करने समय उसमें कहा गया है—

"अब मैं शिखरोत्तम रचकादि ६४ प्रासादों का वर्णन करूँगा। जिन पाँच विमानों का वर्णन मैंने पहले (४६वें अध्याय में) किया है उन्हीं विमानों की आकृति लिये हुए इन ६४ प्रासादों में प्रथम पचीस प्रासाद हैं। विविधाकार के शिखरों से तथा कुछ एक अण्ड में अलकृत, कुछ तीन अण्डों में अलकृत और कुछ पाँच अण्डों में अलकृत हैं। इस प्रकार इनका परम्पर भेद थोड़ा ही है, ये प्रासाद सब कामनाओं के देने वाले हैं। मणियाँ, मुक्ता (मोनियों) तथा प्रवाला (तंगों) आदि के भूषणों से सुविभूषित, स्वर्ण-निर्मित अथवा रत्ननिर्मित ये प्रासाद देवलोका-निवागियों के लिए मन्त प्रिय हैं—अर्थात् ऐसे प्रासादों में देवता निवास करने हैं। ये ही प्रासाद पीतल, ताँबा आदि में निर्मित होकर उच्छानुत्पल विचरण करने वाले पिशाचाँ, नागों तथा राक्षसों के लिए विहित हैं। ये ही प्रासाद पानान में पाषाणों (मानाग्रण पत्थरों) तथा स्फटिक (समरमर) में निर्मित निविष्ट किये गये हैं। जहाँ तक मर्त्यलोक—इस भूतल की बात है वहाँ ये प्रासाद ईंटों तथा काष्ठों में विनिर्मित होकर मानवा के लिए नन्दक हैं। बनाने वाले तथा बनवाने वाले दोनों ही के लिए ये कल्याणकारी होते हैं। अतः पुरो के भूषणार्थ ("तगरा-णामलकारहेतवे") इन प्रासादों का यथाविधि लक्षणों सहित वर्णन करता हूँ। मनुष्यों के लिए ये भोग (ऐहिक सुख) तथा मोक्ष (पारलौकिक सुख) दोनों के देने वाले हैं।"

नागर शैली तथा उसकी अवान्तर शैलियों एवं उससे विकसित लाट शैली, मालव शैली आदि सभी पर यथोचित विवेचन हो चुका। अब नागर-भिन्न तीन प्रमुख शैलियों के विवेचन का क्रम उपस्थित हुआ है—द्राविड, विराट तथा भूमिज।

द्राविड शैली

द्राविड वास्तु-विद्या की प्राचीनता के सम्बन्ध में कुछ सकेत किया ही जा चुका है। द्राविड वास्तु-विद्या—परम्परा के प्रमुख ग्रन्थों में आगम ग्रन्थ (मुप्रभेदागम, कामिकागम आदि), मयमत, शिल्पशास्त्र, मानसार, ईशानगुरुदेवपद्धति, काश्यपशिल्प तथा शिल्परत्न विशेष उल्लेख्य हैं। परन्तु हमें तो समरागण के अध्ययन में उसके पूर्वकालीन ग्रन्थों की ही समीक्षा अभिप्रेत है। अतः इस सम्बन्ध में काश्यपशिल्प तथा शिल्परत्न का विवेचन अप्रासंगिक है जिनमें द्राविड प्रासादों की परम्पराकृत मध्यकालीन शैली के द्वादशभूमिक प्रासादों के अनिरिक्त षोडशभूमिक प्रासादों तथा सप्तदश-भूमिक मण्डपों का वर्णन है। यह विकास-परम्परा समरागण की उत्तरवर्ती है। श्रीयुक्त तारापद भट्टाचार्य ने इन ग्रन्थों का समय भी समरागण के बाद ही बताया है। यह विद्वानों के लिए मान्य है कि नहीं—इस विवाद में हमें नहीं पड़ना है।

समरागणसूत्रवार में द्राविड प्रासादों एवं उनके पीठों के विषय में केवल दो ही अध्याय प्राप्त हैं—१—पीठपञ्चकलक्षण नामक ६१वाँ अध्याय और २—द्राविडप्रासाद लक्षण नामक ६२वाँ अध्याय।

पीठ आदि की विवेचना प्रासाद-वास्तु के सम्बन्ध में होगी। यहाँ पर प्रासादों का ही वर्णनीय विषय होने के कारण ६२वें अध्याय पर दृष्टिपात करना है। समरागण में द्राविड प्रासादों की कौन-कौन-सी मढ़ाएँ हैं—इस पर विन्तुल ही सकेत नहीं है। द्राविड प्रासादों की प्रमुख विशेषता भूमिका-विधान के ही आधार पर निम्नलिखित चार प्रकार के प्रासादों का सविवरण वर्णन किया गया है—

१—एकभूमिक द्राविड प्रासाद	२—द्विभूमिक द्राविड प्रासाद
३—त्रिभूमिक द्राविड प्रासाद	४—चतुर्भूमिक द्राविड प्रासाद
५—पञ्चभूमिक द्राविड प्रासाद	६—षड्भूमिक द्राविड प्रासाद
७—सप्तभूमिक द्राविड प्रासाद	८—अष्टभूमिक द्राविड प्रासाद
९—नवभूमिक द्राविड प्रासाद	१०—दशभूमिक द्राविड प्रासाद
११—एकादशभूमिक द्राविड प्रासाद	१२—द्वादशभूमिक द्राविड प्रासाद

लेखक की दृष्टि में द्राविड वास्तु-विद्या परम्परा का प्रतीक एवं अत्यन्त प्रौढ़ अधि-कृत ग्रन्थ मानसार है। मानसार की वास्तु-विद्या दक्षिणापथ के पुराण—आगमों की परम्परा में प्रभावित है। यद्यपि डा० आचार्य महोदय ने मानसार को ही सब ग्रन्थों का स्रोत माना है परन्तु लेखक की तुच्छ दृष्टि में यह स्वीकार्य नहीं। लेखक ने अपनी धारणा के अनुसार भारतीय वास्तु-विद्या तथा वास्तु-कला के जन्म, विकास तथा वृद्धि

में वैदिक धर्म के बाद पौराणिक धर्म की उपचेतना को श्रेय दिया है। शिव तथा विष्णु की पूजा अथवा माहात्म्य की मन्दाकिनी के प्रवाह में आबालवृद्धवनिता को अवगाहन कराने के लिए जिस पौराणिक अथवा आगमिक धर्मस्रोत अथवा उपासना पद्धति का उद्गम हुआ था उसी को श्रेय है कि इस देश में एक कोने से दूसरे कोने तक मन्दिरों एवं मठों तथा आश्रमों और तीर्थों का जन्म हुआ।

आगमों में सुप्रभेदागम की वास्तु-विद्या बड़ी प्रौढ़ तथा प्राचीन है। उसमें केवल १८ प्रासादों का वर्णन है जो कामिकागम की बीस प्रासादों की सख्या के प्रथम विकास का परिचायक है। मानसार में एकभौमिक विमानों से लेकर द्वादशभौमिक विमानों के भेद-प्रभेद सहित ६६ विमान-भवनो का वर्णन है, जिनके साथ श्रद्धेय डा० आचार्य महोदय ने अपने शिल्पशास्त्र में कामिकागम, सुप्रभेदागम, मत्स्य, भविष्य, गरुड, बृहत्संहिता आदि ग्रन्थों में वर्णित प्रासादों से तुलना कर यह प्रतिष्ठापित करने का बारम्बार प्रयत्न किया है कि मानसार की वास्तुविद्या सर्वोत्कृष्ट है।

लेखक ने वास्तु-विद्या के अध्ययन में जो निष्कर्ष निकाला है वह यह कि भारतीय वास्तु-विद्या के ग्रन्थों के दो सर्वश्रेष्ठ ग्रन्थ हैं, जिनमें समरांगण नाग वास्तु-विद्या-परम्परा का ग्रन्थ है, अतः उसने मानसार को ही द्वाविड़ प्रासादों के सुविस्तृत वर्णन के लिए छोड़ दिया। इसने केवल द्वाविड़ प्रासादों की प्रमुख विशेषता—भूमिका-सन्निवेश को आधार मानकर एक भूमि से लेकर द्वादश भूमियों तक के द्वादश द्वाविड़ प्रासाद-वर्गों का वर्णन किया है। सुप्रभेदागम में भी द्वादश द्वाविड़ प्रासादों का वर्णन है। अस्तु, अब अन्य प्रमुख एवं प्रतिनिधि ग्रन्थों के प्रासाद-वर्गों की कुछ चर्चा आवश्यक है।

प्रासादों के विभिन्न वर्ग

प्रासादों के वर्गीकरण पर अन्य विद्वानों ने भी अपने-अपने ग्रन्थों में लिखा है। डा० आचार्य (देखिए उनकी इन्साइक्लोपीडिया आफ हिन्दू आर्किटेक्चर तथा हिन्दू आर्किटेक्चर इंडिया एन्साइ), डा० भट्टाचार्य (देखिए ए स्टडी आफ वास्तु-विद्या आर कैनन्स आफ इंडिया आर्किटेक्चर) तथा डा० क्रैमरिश (देखिए हिन्दू टेम्पुल) आदि विद्वानों का इस ओर प्रयत्न बहुत ही श्लाघ्य है। डा० आचार्य ने जिस दृष्टि से प्रासादों का वर्गीकरण प्रस्तुत किया है वह एक प्रकार से सामान्य वर्गीकरण है (क्लासिफिकेशन आफ बिल्डिंग इन जेनरल)। लेखक ने अपन पूर्व अध्ययन में यह पहले ही मकेत किया है कि भारतीय स्थापत्य के मौलिक सिद्धान्तों के अनुसार नरावाम और देवावाम पृथक्-पृथक् वास्तु संस्थाएँ हैं। अतएव इस मौलिक दृष्टिकोण को छोड़कर प्रासादों का वर्गीकरण भवन-वर्गीकरण में सीमित करना उचित नहीं। समरांगण की इसी दिव्य

दृष्टि ने भारतीय स्थापत्य के मौलिक सिद्धान्तों की वैज्ञानिक रक्षा की है। समरांगण में प्रसाद शब्द एक मात्र देवभवन के लिए ही प्रयुक्त हुआ है। नरावास, जिसमें साधारण जनोचित आवास एवं राजाओं के निवास दोनों का ही विश्लेषण होना चाहिए, उसके लिए समरांगण ने अपने अलग-अलग अध्यायों में इन दोनों कोटिक भवनों का वर्णन किया है। जन-भवन (पापुनर रेजिडेंसल हाउसेज) के लिए शाल-भवन तथा राज-भवन के लिए राजवेशम—इन दो प्रकार के साधारण एवं विशिष्ट भवनों की क्रमशः मीमांसा उसने की है और माडेल्स प्रदान किये हैं। इन दोनों की पिछले खण्डों में थोड़ी बहुत समीक्षा हो चुकी है। अब क्रम-प्राप्त प्रसादों पर उस दृष्टि से विवेचन आवश्यक है। इस दृष्टि-कोण के अनुसार डा० भट्टाचार्य ने और डा० क्रैमरिश ने जो कार्य किया है वह लेखक के दृष्टिकोण में मिलता है।

अन्तु, प्रसादों के वर्गीकरण का बड़ा लम्बा-चौड़ा इतिहास है। अतः उसको हम दो भागों में बाँट सकते हैं—पहला पूर्व-समरांगणीय तथा दूसरा उत्तर-समरांगणीय। प्रथम में हम उन वर्गीकरणों को भी सम्मिलित कर सकते हैं जो समरांगणमूत्रधार (११ वीं शताब्दी) के समकालीन ग्रन्थों में प्राप्त होते हैं, जैसे अपराजितपृच्छा तथा ईगान्तशिवगुरुदेवपद्धति। यतः यह अध्याय शास्त्रीय पृष्ठभूमि पर आधारित है अतः हमें वास्तु-शास्त्र के ताना ग्रन्थों में निरूपित विवरणों की समीक्षा आवश्यक होगी। समरांगणपूर्व वास्तु-शास्त्र बड़ा विस्तृत एवं व्यापक है—पुण्य, आगम, गल्प-शास्त्र, तथा आदि अनेक स्रोतों में यह महानदी निर्गम हुई है और उसके कूल पर नाना प्रसादों की मानिका की छटा दर्शनीय है। यतः यह मामग्री बड़ी प्रथम है इसलिए उसका मकोच आवश्यक है। हम भारतीय स्थापत्य की मीमांसा में दो प्रमुख एवं विशिष्ट परम्पराओं—दक्षिणी एवं उत्तरी का सर्वत्र सकेत करते रहे हैं। अतः तदनुरूप इस अध्याय में भी इस मामग्री की समीक्षा में इन दोनों परम्पराओं के प्रमुख एवं प्रतिनिधि ग्रन्थों की एतद्विषयक सामग्री का परिशीलन विशेष उपयुक्त होगा।

यहाँ पर एक नथ्य की ओर पाठकों का ध्यान विशेष आकर्षणीय है। यद्यपि माननार एवं मयमत दक्षिणी वास्तु-विद्या के प्रतिनिधि ग्रन्थ माने जा सकते हैं और आगमों में कामिक एवं सुप्रभेद को भी इसी महत्वपूर्ण मर्यादा से विभूषित किया जा सकता है परन्तु जैसा हमने अभी सकेत किया कि इन ग्रन्थों में देवावास एवं नरावास के पार्थक्य पर विशेष विवेचन नहीं किया गया है। अतः इन ग्रन्थों के भवन-विवरण की संगति कैसे लगायी जाय—यह समस्या उठ खड़ी होती है। इसके समाधान में इतना ही पर्याप्त होगा कि यह भवन-विवरण विशेष कर प्रसाद-वास्तु से ही सम्बन्धित है। हम पहले लिख चुके हैं कि जहाँ उत्तरी ग्रन्थों में मन्दिरों के लिए प्रसाद शब्द का प्रयोग हुआ

है वहाँ दक्षिणी ग्रन्थों में विमान का, और इन्हीं विमानों की नाना बल्लरियाँ, मानसार और समयत में फैली हुई है। अतः इन दोनों में मानसार को प्रमुख एवं प्रतिनिधि ग्रन्थ मानकर हम इस अध्याय के प्रतिपाद्य विषय का संवर्धन करेंगे। आगमों में यद्यपि कामिका-यम दाक्षिणात्य स्थापत्य-शास्त्र का बड़ा ही समृद्ध एवं विशाल ग्रन्थ है, परन्तु प्रासादों की दृष्टि से मुप्रभेदागम का वर्गीकरण अल्प होता हुआ भी बड़ा ही वैज्ञानिक एवं सुसंस्कृत है। कामिक का वास्तु-नृत्त्व-विवेचन विशेष समृद्ध है परन्तु मुप्रभेदागम प्रासादों के इतिहास पर बड़ा सुन्दर प्रकाश डालता है यह हम आगे देखेंगे। विषय सकोच एवं विस्तार भय की दृष्टि से दक्षिणी परम्परा में हम मुप्रभेदागम पर ही अपना विचार-केन्द्र विनिविष्ट करेंगे। शिल्प-ग्रन्थों एवं आगम-ग्रन्थों के अनिर्गुण प्रतिष्ठा-ग्रन्थों को भी समान श्रद्धा से हमें देखना है। इस कोटि के दक्षिणी ग्रन्थों में दो ग्रन्थ बड़े ही महत्त्व-पूर्ण हैं—अत्रिसंहिता तथा ईशानशिवगुरुदेवपद्धति। अतः सक्षेप में दक्षिणी परम्परा अथवा मयपरम्परा के निम्नलिखित चार प्रमुख एवं प्रतिनिधि ग्रन्थों की नामग्री की यहाँ पर विशेष समीक्षा होगी—

(१) मानसार, (२) मुप्रभेदागम, (३) अत्रिसंहिता तथा (४) ईशानशिवगुरुदेव-पद्धति।

शिल्परत्न तथा काश्यपीय अशुभभेद आदि अन्य दक्षिणी ग्रन्थों की समालोचना हम आगे करेंगे जहाँ पर उत्तर-समरागणीय प्रासादों के विकास का बखान होगा।

अब आगे उत्तरापथ की ओर। इस महापथ पर पल्लवित वास्तु-विद्या के मूल आचार्य, देव-स्थपति विश्वकर्मा महाराज माने गये हैं। अतः विश्वकर्मा के नाम से बद्धत से वास्तु-ग्रन्थ देखने में आते हैं जिनमें विश्वकर्माय शिल्प एवं विश्वकर्म-प्रकाश विशेष विख्यात हैं। वास्तव में ये दोनों ही ग्रन्थ एक ही हैं और एक दूसरे के पूरक अंग भी। विश्वकर्माय शिल्प में मूर्ति-कला का विशेष बखान है और विश्वकर्म-प्रकाश में भवन निर्माण का। अभी हाल में तजीर में विश्वकर्म-वास्तु-शास्त्र छपा है वह लेखक की इस धारणा का पोषण करना है। अतः उत्तरी ग्रन्थों में प्रासादों पर प्रवचन करने वाले ग्रन्थों में इसे सर्वोच्च माना जा सकता है। विश्वकर्म-वास्तु-शास्त्र के अनिर्गुण उत्तरी शिल्प ग्रन्थों में समरागण-सूत्रधार, अपराजितपृच्छा तथा प्रासाद-मण्डन प्रतिनिधि ग्रन्थों के रूप में लिये जा सकते हैं।

पुराणों में मत्स्य और अग्नि को हम इसी दृष्टि से देखेंगे। जहाँ तक बृहत्संहिता आदि प्रतिष्ठित ग्रन्थों की गणना है उसकी यहाँ पर विशेष अवतारणा करने की आवश्यकता नहीं। पुराणों, आगमों, शिल्पशास्त्रों एवं प्रतिष्ठा-ग्रन्थों के मौलिक स्रोतों के इस किञ्चित्कर अन्वेषण के उपरान्त तन्त्रों के रहस्यमय प्रकाश और विमर्श का पता

लगाना भी अवशिष्ट है। इस दिशा में हयशीर्षपंचरात्र हमारा पथ प्रदर्शन कर सकता है परन्तु उसकी सामग्री अग्नि-पुराण से मिलती-जुलती है। अतः उस पर विशेष विचार का अभाव पाठको को नहीं खटकेगा।

अस्तु, अब हम दोनों परम्पराओं के प्रतिनिधि ग्रन्थों की विकसित प्रासाद-वीथी में भ्रमण करेंगे। गत अध्याय में समरागण के नाना शैली वाले प्रासादों का हम परिचय प्राप्त कर चुके हैं।

मानसारीय ९८ विमान-प्रासाद

मानमार के १३ अध्यायों (१८-३०) में एक से लगाकर द्वादश भूमिकाओं (स्टोरीज) के जिन निम्नलिखित विमान भवनों का वर्गीकरण एवं विवरण दिया गया है, अथवा उन भवनों के वर्गीकरण में जिन प्रमुख वास्तु-मिद्धान्तों की विवेचना हुई है उनमें निम्नलिखित विशेष उल्लेख्य हैं—

(अ) शैली—नागर, द्राविड तथा वेसर ये तीन भवन-शैलियाँ इसमें निरूपित हैं। मानसारीय मदर्भ का मार्गण यह है कि नागर, द्राविड तथा वेसर इन तीनों शैलियों का आधार भवन की आकृति है—नागर चतुरस्र अर्थात् चौकोर, द्राविड अष्टास्र अर्थात् अष्टकोण तथा वेसर वर्तुल अर्थात् गोला। भवन-निर्माण की इसी परम्परा का प्रभाव दक्षिण में तक्षण-कला (मतिकला) पर भी पड़ा। मानमार के ५३ वें अध्याय में लिखा है—

नागरं चतुरस्रं स्यादष्टास्रं द्राविडं तथा ।

वृत्तं च वेसरं प्रोक्तमेतत्पीठाकृतिस्तथा ॥ २७ ॥

शैलियों के निर्धारण में आकृति-विधान की यह परम्परा आगमों में भी अनुसन्धेय है। मुद्रभेदागम का प्रवचन है—

नागरं द्राविडं चैव वेसरं च त्रिधा मतम् ।

कण्ठाधारम्य वृत्तं यद् वेसरं चेति तत् स्मृतम् ॥

श्रीवामारभ्य चाष्टास्रं विमानं द्राविडाख्यकम् ।

सर्वं च चतुरस्रं यत् प्रासादं नागरं त्विवम् ॥

(आ) भवन-द्रव्य—ये शुद्ध (एक-द्रव्यीय), मिश्र (द्वि-द्रव्यीय), सकीर्ण (त्रि-द्रव्यीय) तीन होते हैं। अर्थात् एक द्रव्य से—एक मात्र पाषाण से बने हुए विमान-भवन शुद्ध, दो अर्थात् पाषाण एवं ईंटों से बने हुए भवन मिश्र तथा तीन द्रव्यों अर्थात् पाषाण, ईंट तथा काष्ठ से बने हुए भवन सकीर्ण कहलाते हैं।

(इ) मान-भेद—जाति, छन्द, विकल्प तथा आभास अर्थात् हस्त की लम्बाई के नाना मानों के अनुसार मान विशेष से मित विमान-भवन चार कोटियों में परिगणित किये गये हैं। यथा—

(क) ऊँचाई चौड़ाई और लम्बाई के आधार पर स्थानक, आसन एवं शयन सजाओं में अथवा सचित, असचित तथा अपसचित सजाओं में भी।

(ख) आकार-प्रभेद—पुंलिङ्ग, स्त्रीलिङ्ग तथा नपुंसकलिङ्ग प्रभेद से, अर्थात् पुंलिङ्ग में देवो, स्त्रीलिङ्ग में देवियों की स्थापना विहित है।

१—एकभौमिक	४—चतुर्भौमिक	७—सप्तभौमिक	१०—दशभौमिक
भोग	विश्वकान्त	श्रीकान्त	भूकान्त
श्रीविशाल	चतुर्मुख	श्रीभोग	चन्द्रकान्त
वैजयन्त	मदाशिव	पुण्डरीक	भवनकान्त
स्वस्तिबन्ध	रुद्रकान्त	धरण	अन्तरिक्षकान्त
श्रीकर	ईश्वरकान्त	पञ्जर	मेघकान्त
हस्तिपृष्ठ	मन्त्रकान्त	आश्रमागार	अञ्जकान्त
स्कन्दकान्त	वेदिकान्त	हर्म्यकान्त	११—एकादश-भौमिक
केसर	इन्द्रकान्त	हिमकान्त	चन्द्रकान्त
२—द्विभौमिक	५—पञ्चभौमिक	८—अष्टभौमिक	१२—द्वादश-भौमिक
स्वस्तिनक	ऐरावत	भूकान्त	शम्भुकान्त
पोष्टिक	भूतकान्त	भयकान्त	ईशकान्त
श्रीकर	विश्वकान्त	स्वर्गकान्त	यमकान्त
विजय	मूर्तिकान्त	महाकान्त	वज्रकान्त
मिद्ध	यमकान्त	जनकान्त	अर्ककान्त
अन्तिक	गृहकान्त	तपस्कान्त	१२—द्वादश-भौमिक
अद्भुत	यज्ञकान्त	मत्स्यकान्त	पाचाल
पुष्कल	६—षड्भौमिक	देवकान्त	द्राविड
३—त्रिभौमिक	९—नवभौमिक	१—नवभौमिक	मध्यकान्त
श्रद्धाकान्त	पद्मकान्त	मौर्यकान्त	कालिङ्गकान्त
श्रीकान्त	कान्तार	गोक्ष	विराटकान्त
आमन	मुन्दर	चण्डित	केरल-कान्त
मुखालय	उपकान्त	भूषण	वशकान्त
केशव	कमल	विवृत	मगधकान्त
	रत्नकान्त		जनककान्त

कमलांग	विपुलांग	मुप्रतिकान्त	गुर्जरकान्त
मेरुकान्त	ज्योतिषकान्त	विश्वकान्त	
कैलास	मरोरुह		
	विपुलाकृतिक		
	स्वस्तिकान्त		
	नन्दावर्त		
	इक्षुकान्त		

मुप्रभेदागम के १० विमान-प्रासाद

आगमों के प्रासादों की सख्या अपेक्षाकृत न्यून है। मुप्रभेदागम (जिसको हमने आगमों का प्रतिनिधि ग्रन्थ माना है) में निम्नलिखित १० प्रासादों का उल्लेख किया गया है। इनका वैशिष्ट्य यह है कि इनकी सजाएँ उत्तरी वास्तु-विद्या में विकसित प्रासादों की सजाओं में साम्य रखती हैं —

१—कैलास	६—तलीनक
२—मन्दर	७—प्रलीनक
३—मेरु	८—नन्दावर्त
४—हिमवत	९—श्रीवर्त
५—निषध (नील पर्वत, महेन्द्र)	१०—पर्वत

मुप्रभेदागम के प्रासादों के इस स्थूल दिग्दर्शन में एक महत्त्वपूर्ण अभिप्राय यह है कि उक्त आगम दाक्षिणात्य स्थापत्य की उस प्रगति की ओर इगित करता है जब दोनों परम्पराओं में पारस्परिक आदान-प्रदान प्राप्त हो चुका था। क्योंकि जहाँ यह आगम प्रासादों के वर्गीकरण में दाक्षिणात्य वास्तु-ग्रन्थों की सामान्य परम्परा-भूमिका के सर्वातन पर प्रकाश डालता है वहाँ इस आगम में उपर्युक्त जिन दस प्रासादों का वर्ग प्रस्तुत किया गया है वह उत्तरीय प्रासादों से बहुत कुछ साम्य रखता है।

ईशानशिवगुरुदेव-पद्धति के त्रिकोटिक ९६ विमान-प्रासाद

(क) मेरु	हमच्छन्द	विमलांग
मन्दर	मेरुकूट	भोगच्छन्द
कैलास	कैलासकान्त	सौमुख्य
श्रीकर	जयांग	श्रीमण्डन
महेन्द्र	विमल	ललितकान्त
नील	पद्मभद्र	श्रीविशाल

निपथ	रुद्रकान्त	विजय
वृषच्छन्द	स्कन्दकान्त	मुदर्शन
कुम्भ	योगभद्र	जयमगल
पद्मकान्त	मगल	चित्रकूट
गङ्गच्छन्द	विन्ध्यच्छन्द	
(ख) नलिन	चतुर्मुख	श्रीप्रतिष्ठित
प्रलीन	विष्णुच्छन्द	श्रीबाल
पर्वताकृति	हस्तिपट	श्रीच्छन्द
कैलासच्छन्द	शिवभद्र	सौभद्र
रुद्रच्छन्द	शिवच्छन्द	स्वामिक
ललितभद्र	वनच्छन्द	समुज्ज्वल
मर्वतोभद्र	अष्टाग	
(ग) वल	अत्यन्तकान्त	मर्वतलिन
विशालक	भानकान्त	प्रत्यन्तकान्त
चतुष्कूट	चन्द्रकान्त	मालागृह
उत्पलपत्रक	क्रानुवर्धन	पृथ्वीविजय
कुड्यवृत्त	मन्वपूत	नन्दिबिद्याल
योगकान्त	अवन्ति	मर्वागमुन्दर
प्रेक्षागृह	महिष	छायागृह
महाराजाह्वय	नत्रिकान्त	गर्नवर्धन
नागाह्वय	कर्णभद्र	विशालान्दय
नगच्छन्द	विजयाग	चतुष्पादक
त्रिकूटक	विशालभद्र	तुर्गवदन
श्रीवर्धन	कर्णदालाका	गणिकार्पण्डिका
पद्मगृह	पद्मामन	श्वेनच्छन्द
उत्पलाग्र	कुक्कुटपुच्छक	मृण्डकप्रसादक

अत्रिसहिता के प्रासाद

अत्रिसहिता में भी प्रचुर संख्या में प्रासादों का वर्णन किया गया है परन्तु उसमें बहुत से ऐसे नाम हैं जिनका साम्य अन्य किसी वर्ग से नहीं मिलता । जिन प्रासादों का साम्य है उनकी निम्न तालिका दी जाती है—

नन्धावर्त	स्वस्तिक	सोमार्ध
नलीनक	श्रीमत्स्वस्तिक	महापद्म
प्रनलीनक	पञ्जरमुख	जलपत्रक
पर्वताकृति	उत्पलफुल्लक	बटुपत्र
श्रीवत्स	भद्र	घोण
वृषभाकार	मुषीपटिक	छन्दवृत्त
कुम्भाकार	वृत्त	वेदिका
पद्माकार	पशिवृत्त	सिद्धयोग
गरुडाकार	सोमवृत्त	कूटकर
नन्दविशाल	गान्धार	बिनांकन
चित्रशिल्प	गाधारपञ्चक	तिलक
गर्वनोभद्र	सोमच्छन्द	बालेन्दुक
चतुर्मुख	श्रियावृत्त	मस्तक
हस्तिपृष्ठ	विशाल	मधिक
वृत्तसोभद्र	ब्रह्मवृत्त	कुट्यवृत्त
अष्टाग	अष्टाग	भूत
श्रीप्रतिष्ठित	अगनकर	वैहर आदि

अन्तु, अभी तक हमने जो प्रामाद-वर्ग प्रस्तुत किया, उसके सम्बन्ध में इतना विशेष ज्ञेय है कि इसमें तत्तत् देशीय एवं तत्तत् शैली के प्रासादों के विकास का क्रम भी प्रकट होता है। नागर प्रामादों की विशिष्टता में इस शैली के प्रथम विकास का आभास प्राप्त होता है। कालान्तर पाकर नागर के प्रौढ विकास में न केवल नागरी शैली ही में नाना अन्य प्रामादों एवं प्रामाद-जातियों का उदय हुआ वरन् उसकी कतिपय अवान्तर शैलियाँ भी प्रस्फुटित हुई—जैसे लाट आदि। इसी प्रकार पीछे दक्षिणी शैली के द्राविड़ प्रासादों का जो हमने विहगावलोकन किया उसमें भी यही तथ्य चरितार्थ होता है। मुप्रभेदागम, ईशानशिवगुरुदेवपद्धति तथा अत्रिसहिता के प्रासादों को हम द्राविड़ प्रासादों का प्रथम विकासक्रम मान सकते हैं तथा मानसार, मयमत, काश्यप एवं शिल्परत्न की प्रासादावली को उत्तरवर्ती विकासवृत्तरियों में परिगणित कर सकते हैं।

अब पूर्व प्रतिज्ञा के अनुसार उत्तरी शैली के प्रासादों एवं प्रासाद-जातियों पर थोड़ा सा वक्तव्य शेष रह जाता है। परन्तु पिछले अध्याय की शैलियों में हमने समरागण की जिन प्रासाद-राशि का अवलोकन किया है, उसको एक प्रकार से समस्त नागर

प्रासादों के विकास का पुजीभूत रूप समझना चाहिए। यतः समरांगण मध्यकालीन कृति है, अतः उसका नागर प्रासाद वर्ग भी अपेक्षाकृत अन्य ग्रन्थों से अधिक विकसित है।

नागर प्रासादों की प्राचीन परम्परा में विश्वकर्मप्रकाश, मत्स्यपुराण, बृहत्संहिता और भविष्यपुराण विशेष उल्लेखनीय हैं। अथच नागर के प्रौढ विकास पर आश्रित लाट प्रासादों का वर्ग ह्यशीर्षपचरात्र, अग्निपुराण तथा गरुडपुराण के अनुरूप ही समरांगण के एतत्कोटिक प्रासादवर्ग का अग्रे समझना चाहिए। अतः इन ग्रन्थों के प्रासादों की नामावली वाला एक प्रसिद्ध ग्रन्थ अपराजितपृच्छा है, इसकी थोड़ी सी समीक्षा आवश्यक है।

प्रासाद-जातियों—समरांगण में जैसा हमने देखा, लगभग आठ प्रासाद जातियों का वर्णन मिलता है, यथा—नागर, द्राविड़, वराट, भूमिज, लतिन (अथवा ललित), सान्धार, विमान तथा विश्राम। परन्तु अपराजित में निम्नलिखित १४ प्रासाद-जातियों का निर्देश है—

१—नागर	६—सान्धार	११—वलभी
२—द्राविड़	७—विमाननागर	१२—सिंहालोकन
३—लतिन	८—मिश्रक	१३—दारुज
४—वराट	९—भूमिज	तथा
५—विमान	१०—विमानपुष्पक	१४—नपुसक

ये प्रासाद-जातियाँ वान्तव में विशेष वैज्ञानिक रूप से विभाजित नहीं हैं। अपराजितपृच्छा समरांगण के समान न तो विशेष पारिभाषिक और न विशेष परिपुष्ट ही है। तथापि यह वास्तु-शास्त्र भारतीय स्थापत्य के प्रकर्ष का प्रतिबिम्बक अवश्य है। इसकी विस्तृत समीक्षा हमने अपने अंग्रेजी ग्रन्थ में की है। इन १४ जातियों को हम समरांगण की अष्टधा जातियों में प्रकल्पित कर सकते हैं। विमाननागर, विमानपुष्पक, वलभी, सिंहालोकन, दारुज तथा नपुसक को हम इन्हीं आठों में गनार्थ करे तो अनुचित नहीं। इस ग्रन्थ की विशेषता यह है कि इसने प्रासादों के वर्णन एवं वर्गीकरण में नाना घटकों का आश्रय लिया है। जनपदानुरूप एवं देवानुरूप विभाजन तो प्रचलित ही था, जात्यनुरूप विभाजन इस ग्रन्थ की प्रमुख विशेषता है। समरांगण में केवल वैराज जाति (जिसे ब्रह्मजाति भी कहा गया है) का अवश्य विशेष उल्लेख है, परन्तु इस ग्रन्थ में कैलास, मणिक, पुष्पक सभी मूल प्रासादों की जातियों का वर्णन है।

प्रासाद-निवेश

प्रासाद के अर्थ से मयोजित प्रासाद-वास्तु के जन्म, विकास एवं चरमोत्कर्ष, प्रासाद-शैलियों, प्रासादों के विभिन्न वर्गों आदि प्रमुख विषयों पर पूर्व-समीक्षणोपरान्त अब प्रासाद-निवेश के नाना अंगों पर एक संक्षिप्त समीक्षण के लिए इस अध्याय की अवतारणा की जाती है।

पूजा-वास्तु के सम्बन्ध में, विशेष कर मन्दिर-निर्माण-नियमों के सम्बन्ध में शास्त्रों में बड़ा गहन, विपुल विवेचन-विजृम्भण है। विभिन्न पुराणों में (जिनकी संख्या १८ है), उपपुराणों में (जिनकी भी संख्या १८ है) तथा आगमों में (जिनकी संख्या २८ है तथा जिनमें बह्विध से बड़े-बड़े विशालकाय ग्रन्थ हैं) तो मन्दिर के गुणगान, तीर्थों के स्तवन, पुण्यभूमियों के प्रवचन, मन्दिर-रहस्य आदि विषयों पर प्रचुर प्रकाश डाला ही गया है, साथ-ही-साथ विभिन्न रघुनन्दन तथा ईशानगुरुदेव आदि विज्ञ, पद्धतिकागों की पद्धतियों (मठ-प्रतिष्ठातृत्व आदि) में मन्दिर-निर्माण, मूर्ति-प्रतिष्ठा आदि के गहन तत्त्वों का सुन्दर समोद्घाटन हुआ है। स्मृतियों में, तन्त्रों में, ज्योतिष के ग्रन्थों (जिनमें बृहत्संहिता सबसे प्रमुख है) में भी एतद्विषयक सूक्ष्म चर्चा है। पुराणों की परम्परा में पल्लवित इन ग्रन्थों के अतिरिक्त पूर्व-पौराणिक ग्रन्थरत्नों, सूत्र-ग्रन्थों में भी वेदीरचना, यज्ञशालाओं, सप्त-भवनों के विषय में बड़ा ही सूक्ष्म विचार है—यह हम लिख ही चुके हैं। हम यह भी निर्देश कर चुके हैं कि वेदी-रचना ही पूजा-वास्तु, मन्दिर-निर्माण तथा मन्दिर-प्रतिष्ठा एवं प्रतिमा-निवेश आदि की पूर्वपीठिका है अथवा महाजगती है, जिस पर समस्त-विश्व के प्रतिष्ठाति-रूपी यज्ञप्रतीक के समान ही समस्त विश्व एवं उसके नियन्ता की प्रतिष्ठा हुई है।

अध्यात्मप्रधान इस आर्यदेश में प्रासाद-वास्तु की तथा प्रासाद-विनिवेश की जो परकाष्ठा पहुँची है वह सर्वथा उचित ही है। यहाँ के पुण्य प्रदेश में सुरम्य काननों एवं पर्वत-शिखरों पर तथा पावन सरिताओं के तट पर, सुरम्य कासारों, पुष्करिणियों आदि जलाशयों के सान्निध्य में शान्त एवं तपपूत पावन आश्रमों में मानव की अध्यात्मचेतना की स्फूर्ति मिलती रही है; देवों को भी इन प्रदेशों में बसने की, बिहार करने की कम अभिलाषा नहीं रही। बृहत्संहिता का यह निर्देश इस तथ्य के पोषण में सार्थक है एवं समर्थक भी—

वनोपान्तनदीशैल—निर्भरोपान्तभूमिषु ।

रमन्ते देवता नित्यं पुरेषूद्यानवस्तु च ॥ (५०.८)

महाकवि बाणभट्ट ने दुर्वासा-शापदग्धा सरस्वती को भी तो मन्दीकृतमन्दाकिनी-ब्रह्म-पुत्र महानद शोण की ही उपकण्ठ भूमियों में मर्त्यलोक निवासार्थ उचित प्रदेश बताया है। भविष्य पुराण में भी ऐसा ही प्रवचन है। पुण्य भूमि भारत के इस विशाल भूभाग में प्रायः सर्वत्र पुण्यस्थान बिखरे पड़े हैं जिनकी सजा तीर्थों एवं क्षेत्रों आदि के नाम से प्रख्यात है। तत्त्व की बात यह है कि मायामय संसार के जाल से बचने के लिए चिरन्तन से मानव ने अदृष्ट महाशक्ति की खोज में उसके माय तन्मयता प्राप्त करने के लिए प्रकृति के एकान्त एवं उदात्त प्रदेशों में जाकर अपनी अध्यात्म-पिपासा की तृप्ति के लिए निवास किया है। जलशय का सान्निध्य मानव के लिए ही नहीं देवों के लिए भी परमावश्यक एवं अनिवार्य है। जिस प्रकार जीवन-यापन बिना जल के असम्भव है उसी प्रकार कोई भी देवकार्य—यज्ञ, पूजा, उपामना, सन्ध्या-बन्दन आदि बिना जल के नहीं हो सकता। हिन्दू शास्त्रों ने जल को जीवन तो बताया ही है वह शुचि भी है। अतः इन तीर्थ-भूमियों में, प्रख्यात क्षेत्रों में ही पुरातन परम्परा के अनुसार बड़े-बड़े तीर्थों का निर्माण हुआ, तीर्थ तथा देवमन्दिर दोनों का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध सर्वदा रहा। अतः प्रकृति के अत्यन्त उदात्त एवं रमणीय प्रदेशों में मन्दिर एवं तीर्थों के निवेश की पुरातन परम्परा के अनुरूप ही किसी भी प्रासाद-आकृति पर दृष्टि डालकर बहुभूमिक दाक्षिणात्य विमानों को देखे या शिखरालंकृत उत्तरीय देवालयों को देखे सर्वत्र प्रकृति की ही छटा देखने को मिलेगी। सम्भवतः इसी तथ्य के मर्म का उद्घाटन करने के लिए श्रीमती स्टेला अपने 'हिन्दू-टेम्पुल' में लिखती हैं—

“प्रासादों का वही निर्माण हुआ है जहाँ तीर्थ है। उनकी ऊँचाई के अन्तिम बिन्दु तक उनकी उत्तुंग आकृतियाँ भारतीय प्रकृति की उदात्त प्रेरणाओं एवं चेतनाओं तथा पूर्णता से ओत-प्रोत हैं। भक्त-दर्शक के लोचन एवं मानस को ये आकृतियाँ एक एक करके हम पार्थिव समार में उस अपार्थिव ऊपरी समार की ओर ले जाती हैं। प्रासादों का उत्थान एक विम्बित पीठिका अथवा अधिष्ठान से होता है, उनका निर्माण विशिष्ट वर्गानुरूप विभिन्न समयों में विभिन्न स्थानीय केन्द्रों (जनपदों) में सम्पन्न हुआ। उनकी आकृतियों का विस्तार विभिन्न वास्तु-विद्या तथा कलाकेन्द्रों की शैलियों के अनुसार विजृम्भित हुआ। उन मन्दिरों को जैसा हम आज दक्षिणावर्त में देखते हैं, उनका प्रोत्तुग कलेवर पिरामिड-आकृति में परिणत होता है, अथवा जब हम आज उनको आर्यावर्तीय निदर्शनों में देखते हैं तो उनकी शिखराकृति को गर्भगृह के केन्द्रबिन्दु पर मिलती हुई पाते हैं।”

अस्तु, प्रासाद-निवेश के इस औपोद्घातिक प्रवचन के उपरान्त अब हम उसके विभिन्न उपनिवेश्य स्तम्भों का संकेत कर प्रासाद के महा-भवन के पूर्ण कलेवर की प्रतिष्ठा के लिए विभिन्न विषयों की विभिन्न औपचयिक तालिका देकर आगे बढ़ेंगे। प्रासाद-निवेश के परम्परागत निम्न विषय विशेष उल्लेखनीय हैं—

- १—प्रासाद-भूमि एवं उस पर प्रारम्भिक संस्कार
- २—प्रासाद-प्रयोजन तथा उसके कर्ता एवं कारक
- ३—निवेश-योजना (प्लान)—वास्तु-पुरुष-मण्डल
- ४—वास्तु-पुरुष एवं वास्तु-ब्रह्मवाद
- ५—प्रासाद-निर्माण-द्रव्य
- ६—प्रासाद-अवयव
- ७—प्रासाद-भूषा तथा शुभाशुभ लक्षण
- ८—प्रासाद-प्रतिमा एवं प्रासाद तथा प्रासाद-प्रतिमा की प्रतिष्ठा।

१. प्रासाद-भूमि एवं उस पर प्रारम्भिक संस्कार

लेखक ने अपने पुर-निवेश एवं भवन-निवेश के अध्ययन में किसी भी वास्तु-निर्माण के अवसर पर, चाहे वह साधारण जनोचित आवास भवन हो अथवा राजोचित इम्यं या देवोचित मन्दिर, सभी के लिए निवेशोचित भूमि के चयन, उसकी परीक्षा, उसके सन्तुलन (लेविलिंग), कर्षण, वपन आदि के निर्देश का यथोचित विचार किया है। प्रासादोपनिवेश्य भूभाग की साधारण रूपरेखा पर इस उपोद्घात में कुछ संकेत किया गया है। यहाँ पर इतना ही विशेष उल्लेख्य है कि प्रासाद-निर्माण या मन्दिर-निर्माण एक प्रकार का देवकार्य है, यज्ञ-कार्य है। जिस प्रकार यज्ञकर्ता यजमान के नाम से पुकारा गया है उसी प्रकार मन्दिर-निर्माता को भी यजमान के रूप में प्राचीन हिन्दू शास्त्रों ने प्रतिष्ठित किया है। इसकी विशेष विवेचना कर्तृ-कारक के प्रकरण में आगे की जायगी। लेखक ने ऊपर प्रासादोपनिवेश्य भूमि के चयन एवं परीक्षण तथा शोधन आदि के सम्बन्ध में जो निर्देश किये हैं उनका 'पुर-निवेश' तथा 'भवन-निवेश' के अध्ययन में भौतिक दृष्टि से विवेचन किया गया था, परन्तु प्रासाद-वास्तु की सम्यक् समीक्षा में एक मात्र भौतिक दृष्टि का विवेचन वास्तविक दृष्टि से अपूर्ण ही रहेगा। प्रासाद एक भवन-विशेष ही नहीं है—यह प्रतीक भी है। यह स्वर्ग एवं मर्त्य की मिलन-भूमि है, उन दोनों का गठबन्धन है। अतः मानवावास के लिए पुरों, ग्रामों, खेतकों, पत्तनों, पुटभेदनो एवं तन्त्रोचित भवनों की निवेश्य भूमि के चयन एवं परीक्षादि के विषय में एक मात्र भौतिक परीक्षा (फिजिकल,

ज्योग्रैफिकल, टेरेस्ट्रियल एक्जामिनेशनम् आफ स्वायल) के ही साधनों को समीक्षा का विषय बनाया गया था। परन्तु यहाँ पर हमें मन्दिर की भूमि पर देवप्रतिष्ठा करनी है—देवावास बनाना है—निराकार की साकार प्रतिमा के दिव्य दर्शन करने हैं—समस्त विश्व मण्डल को एक छोटे से चतुरस्र-मण्डल पर लाकर प्रतिष्ठापित करना है। क्या यह मानवों के बूने की बात है? अतः देवसाहाय्य के बिना इस देवावासोचित भूमि का चयन निष्पन्न नहीं हो सकता।

महाराज भोज-कथित पृथु तथा पृथ्वी के आख्यान का हम वर्णन कर चुके हैं, पृथ्वी और राजा पृथु की यह कहानी पौराणिक परम्परा है। वैदिक परम्परा (ऋग्वेद १०.१४-१) में भगवान् यम ने राजा पृथु का यह काम किया। ऋग्वेद की इस ऋचा में यम का यह गुणगान है कि उन्होंने विश्व की सभी चबल यस्तुओं को स्थिरता प्रदान की। विश्वसत्ता का नियामक और मानव समाज में सत्य का प्रतिष्ठापक यम धर्मराज के नाम से (जो सत्य है वही धर्म है, जो धर्म है वही सत्य है) स्वीकृत हुआ है। भावार्थ यह है कि इस चला पृथ्वी को अचला बनाना मानवों के बूने की बात नहीं। पृथु और पृथ्वी की पौराणिक कहानी में हमारे पूर्वजों की भू-समीकरण-व्यवस्था एवं भौगोलिक अन्वेषण-प्रतिष्ठान (जियोलोजिकल एक्स-पेरिशनम्) की सूचना मिलती है। परन्तु इस वैदिक व्याख्यान में यमराज को धर्म-राज के रूप में देखने की यह महिमा है कि वह पार्थिव तत्त्व में अपार्थिव विश्वनियामक तत्त्व की प्रतिष्ठा करता है।

इस प्रकार जगम पृथ्वी यम की आज्ञा से स्थिर प्रासाद-प्रतिष्ठा योग्य बनी। पृथ्वी की इस प्रामाद-वास्तु की प्रतिष्ठा की कहानी में तीन रूप छिपे हुए हैं। जो पृथ्वी लम्बी और चौड़ी थी, वह भू (अर्थात् पदार्थ) के रूप में परिणत होकर प्रासादोपनिवेश्य बनी, पुनः वही भूमि प्रासाद का आधार तथा आधेय (देखिए एक-भौमिक, द्विभौमिक आदि प्रामाद) भी बनी।

प्रत्येक प्रासाद अथवा मन्दिर के निर्माण के पूर्व बिना किसी भौतिक आधार के, बौद्धिक अथवा आध्यात्मिक आधार के द्वारा वास्तु-पुरुष-मण्डल की रचना परमावश्यक ही नहीं अनिवार्य भी है, सनातन से मन्दिर निर्माण की ऐसी व्यवस्था चली आयी है। वास्तु-पुरुष-मण्डल मन्दिर का रेखाचित्र भी है तथा उसके आध्यात्मिक चित्र की ओर भी पूर्ण सकेत प्रदान करता है। भूमि चयन के इन दो आध्यात्मिक अथवा अपार्थिव तत्त्वों के अतिरिक्त जो दूसरा तत्त्व विचार करने के लिए इस अध्ययन में पहले छोड़ दिया गया था वह है 'अकुरार्पण' परम्परा। प्रासाद-निर्माण एवं प्रासाद-प्रतिष्ठा के प्रारम्भिक विभिन्न उपादानों में अकुरार्पण अत्यन्त महत्त्वपूर्ण अंग है।

वैष्णवसागम के (अध्याय २ के) अनुसार यह अंकुरार्पण कृत्य केवल प्रारम्भ में ही नहीं वरन् प्रासाद-निर्माण की समाप्ति पर भी आवश्यक है—यही तक नहीं, प्रासाद में प्रतिमा-प्रतिष्ठा के समय तथा उसके नेत्रोन्मीलन के भी समय अथवा कलश स्थापनादि अनेक अवसरों पर भी वह विहित है। इन संस्कारों में किसी भी संस्कार के मवे, सातवे, पाँचवे अथवा तीसरे दिन पूर्व विभिन्न प्रकार के धान्य-बीज (चावल, दाल, सरसो आदि) एक ताम्रपात्र में रखकर ओषधीश चन्द्रदेव के सम्मुख रखे जाते हैं। इस बीजारोपण-संस्कार में जो १६, १२, ८, ४ (क्रमशः यदि मन्दिर निर्माता ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य अथवा क्षूद्र है) कलश स्थापित किये जाते हैं उनकी आकृति भी चन्द्राकृति ही होती है। पुनः जब बीज अंकुरित हो जाते हैं तो कुछ पनपने पर उनको गौश्रो, गोवत्सो, वृषभो को चराया जाता है, फिर कर्षणोपरान्त भूमि सन्तुलित होने पर दर्पणवत् स्वच्छ एवं सुषुप्त होकर प्रासाद-प्रतिष्ठा के योग्य बनती है।

प्रासाद प्रतिष्ठा के समय अंकुरार्पण अथवा कामिकागम के अनुसार मंगलाकुर की यह परम्परा प्राचीन वैदिक महावेदी (अग्निचयन) की ही परम्परा है। अतः भारत में किसी भी पूजा-वास्तु के साथ इस परम्परा का अविविच्छिन्न सम्बन्ध जुड़ा हुआ है। प्रासाद के गर्भ तथा पृथ्वी के गर्भ के प्रतीक सादृश्य में ही बीज-ब्रह्म की प्रतिष्ठा पनपी है—यही इसका आध्यात्मिक तत्त्व है। अथर्ववेद के मन्त्र को देखने से लेखक का यह मर्म स्पष्ट हो जायगा।

अतः निष्कर्ष यह है कि प्रासाद-निर्माण अथवा उसकी प्रतिष्ठा के पूर्व अंकुरार्पण की यह परम्परा एक प्रकार की प्रतीक-कल्पना है, क्योंकि जिस प्रासाद-कलेवर का गर्भ (गर्भगृह) से विकास होता है वह पृथ्वी के तत्त्व को अपने में आत्मसात् करता है, उसकी आकृति भू-शक्ति से प्रादुर्भूत होती है और उसका ढाँचा भी उमी का आनुषंगिक रूप है।

२. प्रासाद-प्रयोजन, उसके कर्ता एवं कारक

प्रासाद-वास्तु की भूमि-चयन सम्बन्धी इस अत्यन्त स्थूल समीक्षा के उपरान्त इसके प्रथम कि हम प्रासाद की कर्तृ-कारक व्यवस्था तथा प्रासाद की निवेश योजना, वास्तु-पुरुष-मण्डल आदि का विवेचन करें, सर्वप्रथम उसके प्रयोजन के सम्बन्ध में एकाग्र बात कर लें। बिना प्रयोजन साधारण बुद्धि वाले मानव भी साधारण कार्य नहीं करते तो मन्दिर-निर्माण, देव-प्रतिष्ठा आदि गुह्यतर कार्य का कोई गुह्यतर ही प्रयोजन होना चाहिए—अतः इस सम्बन्ध में कुछ विचार आवश्यक है।

जन्मान्तरवाद के विश्वासी भारतीय सनातन से इस उधेड़-बुन में रहे हैं कि मरने के बाद कौन सा साथी उनके साथ जायेगा। सभी सुख चाहते हैं—सभी उन्नति

और तरक्की भी चाहते हैं। गरीब श्रीर होना चाहता है—मूर्ख विद्वान्, कुरुष सुन्दर। यदि इस जन्म में सुख की प्राप्ति नहीं हुई—सन्तोष नहीं प्राप्त हुआ तो दूसरे जन्म में ही सही। इस देश के मानव के मस्तिष्क की यही उद्दिग्नता हिन्दू-शास्त्रों में इष्टा-पूर्त के सिद्धान्त की निर्मायिका हुई। इष्ट का तात्पर्य है यज्ञ तथा पूर्त का तात्पर्य है मन्दिर-निर्माण, कूप-निर्माण, बापीतडागादि-निर्माण।

हेमचन्द्र ने इष्टापूर्त के सम्बन्ध में निम्न प्रवचन लिखा है —

एकाम्निकर्म हवनं त्रेतायां यच्च ह्यते ।

अन्तर्वेद्यां च यद्दानमिष्टं तदभिधीयते ॥

बापी—कूप—तडागानि देवतायतनानि च ।

अग्राम. प्रदानमारामाः पूर्तमध्याः प्रचक्षते ॥

अर्थात् बापी, कूप, तडाग, देवतायतन, अग्रदान, उद्यान आदि के निर्माण को पूर्त कहते हैं तथा त्रेताग्न में या एकाम्नि में जो हवन कर्म होता है अथवा अन्तर्वेदी में जो जो दान आदि होता है उसको इष्ट कहते हैं। अतएव बृहत्संहिता का यह प्रवचन इस तथ्य का पोषक है —

इष्टापूर्तं लभ्यन्ते ये लोकास्तान् बुभूवता ।

देवानामालयः कार्यो द्वयमप्यत्र दृश्यते ॥

अतः जिस प्रकार वैदिक काल में “स्वर्गकामो यजेत” की इष्टापूर्त परम्परा स्थिर हुई, उसी प्रकार पौराणिक परम्परा में मन्दिर-निर्माण-कर्म स्वर्गदायक तथा मुक्तिदायक ही नहीं, भुक्तिदायक भी माना गया। मन्दिर का निर्माता यजमान के नाम से प्रतिष्ठित हुआ। मन्दिर निर्माण के प्रथम वास्तु व्यवस्था होम्य थी, वह एक प्रकार का यज्ञ ही था। अतः प्रासाद-कर्ता यजमान स्वर्ग का अधिकारी होता था तथा वहाँ उसका निवास नित्य माना जाता था।

अतः निश्चित है कि मन्दिर निर्माण एक प्रकार का देव-कार्य है जिसमें स्वर्ग अवश्य मिलता है। भारतीयों की यही आस्था इस देश में न केवल बड़े-बड़े महा-प्रासादों के निर्माण एवं प्रतिष्ठा में सहायक हुई बल्कि प्रायः प्रत्येक व्यक्ति, जिसके पास थोड़ी भी संपत्ति है वह भी बड़े मठ न सही तो छोटी मठिया ही मही, बनवाने की कामना करता आया है। अग्निपुराण (अध्याय ३०.८ २५-२६) का ऐसा ही आदेश है।

हिन्दुओं ने अपने मन्दिरों के बनाने में अगाध श्रद्धा एवं भक्ति प्रदर्शित की, अन्यथा इतनी प्रभूत धनराशि का व्यय ये यो ही नहीं कर देते। यजमानों की श्रद्धा एवं भक्ति तो थी ही, प्रासाद-कर्ता स्थपतियों की भी महिष्णुता, अध्यवसाय-शीलता एवं

सन्मयता कम न थी, अन्यथा ऐसा वास्तु-वैभव नहीं प्रादुर्भूत हो सकता था। अन्त में मन्दिर-निर्माण के अत्यन्त महत्त्वपूर्ण प्रयोजन की ओर सकेत कर इस स्तम्भ को समाप्त कर आगे बढ़ना है। यह हम जानते ही हैं कि हिन्दुओं में ईसाइयों अथवा मुसलमानों के सदृश सामूहिक पूजा का न तो प्रचार ही था और न उसकी महत्ता ही समझी गयी। यही कारण है कि मन्दिर की रूपरेखा, उसका न्याम तथा उसका आभ्यन्तरिक प्रदेश न तो सामूहिक पूजा के लिए (जैसे मुसलमानी मस्जिदें अथवा ईसाइयों के गिरजाघर) उपयुक्त होते थे न उस दृष्टि में इनका निर्माण ही होता था। कालान्तर में, जैसा दक्षिण-भारत के मन्दिरों में देखने को मिलेगा, प्रासादों का भी निर्माण होने लगा, जहाँ यात्रियों के ठहरने तथा कथा-वार्ता आदि के लिए समुचित स्थान की पूर्ति की गयी। यह सम्भवतः बाहरी प्रभाव ही समझना चाहिए। परन्तु इसमें मन्देह नहीं कि मण्डपों की रचना एक आवश्यकता की पूर्ति भी थी।

प्राकृतिक धार्मिक क्षेत्रों (पुष्कर क्षेत्र आदि) के सम्बन्ध में ऊपर सकेत हुआ है। पूजा के ये क्षेत्र कालान्तर पाकर हिन्दू-विश्वाम एवं आस्था में तीर्थों के नाम से पुकारे गये हैं। ये तीर्थभूमियाँ (मृगिनाट, पुष्करिणीनाट, जैसे पुष्करादि क्षेत्र) प्रकृतिनिर्मित थे, मन्दिर कला के द्वारा निर्मित होकर तीर्थ बने। भवत यात्री के लिए मन्दिर भी तीर्थ हैं। तीर्थों के ही सदृश मन्दिरों का दर्शन एवं उनकी प्रदक्षिणा शास्त्रों में विहित है। इसी प्रयोजनानुसंग समगमन के बहुत-से प्रासादों के निर्माण-नक्शों में अन्धकारिका (सर्कमबुलेटरी पैमेज) के निर्माण का आदेश है, जिनकी सजा सान्धारक प्रासाद हुई। इसी प्रकार अन्य नाना प्रासाद-निवेश भी कालान्तर पाकर विकसित हुए और मन्दिर एक नगर के रूप में परिणत हो गया।

कर्तृ-कारक व्यवस्था

जिस प्रकार वैदिक यज्ञों में यजमान पुरोहित को वर्णन कर यज्ञ करवाता है और यज्ञान्त में आचार्य-पुरोहितों को दक्षिणा से तुष्ट कर यज्ञफल का भोगी होता है, उसी प्रकार मन्दिर को बनवाने वाला स्थापक आचार्य का वर्णन कर स्वयं यजमान की कोटि में आकर स्थापति के द्वारा प्रासाद-निर्माण कार्य सम्पन्न करता है—ऐसी शास्त्रों की व्यवस्था है। अतः स्थापति हुआ कर्ता (निर्माता) तथा यजमान हुआ कारक। परन्तु कर्ता स्थापति बिना स्थापक आचार्य वेदज्ञ विद्वान् ब्राह्मण के अकेले कार्य सम्पन्न नहीं कर सकता। विश्वकर्मा भी तो बिना ब्रह्मा की प्रेरणा एवं अध्यक्षता के अपनी विश्वरचना न कर सके, क्योंकि विश्वकर्मा इस विश्वरचना के एक मात्र कार्य-प्रतीक थे न कि विचार-प्रतीक, विचारप्रतीक तो ब्रह्मा है। उसी प्रकार विश्व के प्रतिकृति

रूपी प्रासाद के निर्माण में विश्वकर्मा के वंशज स्थपति को बिना स्थापक आचार्य के कैसे सफलता मिल सकती है। यही कर्ता और कारक के बीच का केन्द्र-बिन्दु है— जिसकी प्रेरणा से यह कार्य निष्पन्न होता है।

विभिन्न मन्दिरों की कर्तृ-कारक व्यवस्था भी एक-सी नहीं है। इस तथ्य पर समग्रगण के निम्न प्रवचन विशेष द्रष्टव्य हैं —

मेरोः प्रासादराजस्य देवानामालयस्य च ।

कर्ता क्षत्रिय एव स्याद् वंशोऽस्य स्थपतिर्भवेत् ॥

एवं विधीयमानेऽस्मिन् मेरो द्वावपि नन्वतः ।

वास्तुशास्त्रविधिशोऽपि क्षत्रियः स्थपतिर्यदि ॥

तत्रास्य सत्यं शौचं च विक्रमश्च विनश्यति ।

ईश्वरोऽपि यदा विप्रो मेरुप्रासादकृद् भवेत् ॥

कर्तुः कारयितुः पीडा पूजा चास्य न तावृशो ।

ब्राह्मणः स्थपतिश्चास्य वास्तुशास्त्रविशारदः ॥

वणिक्कर्मणि वर्तते धनवानपि यद्यसौ ।

सर्वविप्रेषु निदिष्टः कर्ता स्थपतिरेव सः ॥

तत्रस्था देवताः सर्वास्तस्य वृद्धिः कथं चन ।

वास्तुशास्त्रविधिशोऽपि तत्तत् कारयिता यदि ॥

राजापि क्षत्रियः कर्ता यदा मेरोर्भवेत् तदा ।

राष्ट्रभंगो भवेत् तस्य प्रजा यान्ति दिशो बश ॥

क्षत्रियेण नरेन्द्रेण कर्त्रा स्थपतिना यदि ।

मेरोः पूजा भवेत् तत्र क्षत्रियोऽप्यक्षयं पदम् ॥

इसी प्रकार अन्य निर्देश भी हैं। एक ही निदर्शन पर्याप्त है। यहाँ पर सूत्र रूप में कर्ता-कारक व्यवस्था का मर्म यह है —

कारक—यजमान (मन्दिर बनवाने वाला)

कर्ता—स्थपति। इन दोनों के बीच का मध्यस्थ, गुरु, आचार्य—स्थापक

अन भारतीय वास्तु-शास्त्र में नाद-ब्रह्मवाद तथा शब्द-ब्रह्मवाद के अनुरूप ही वास्तु-ब्रह्मवाद की आधारभूत कल्पना का प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित होता है। त्रिगुणात्मिका सृष्टि के लिए मन्दिर भी एक नवीन कलात्मक विश्वप्रतिकृति या प्रतीकात्मक अमिनव सृष्टि है—ब्रह्मा, विष्णु, महेश के सदृश स्थापक, स्थपति तथा कारक-यजमान तीनों की इसमें आवश्यकता है।

यजमान तथा स्थापक—गुरु के सम्बन्ध में विशेष उल्लेख नहीं है। स्थापक वेदज्ञ विद्वान् होने के साथ-साथ वास्तु-शास्त्र का ज्ञाता हो यह तो उल्लेख है। अब गृही स्थपति की बात, उसके सम्बन्ध में, उसकी चतुर्विध श्रेणियाँ तथा योग्यता आदि के मर्म का समरागण की दिशा से समुद्घाटन लेखक ने 'स्थपति तथा स्थापक' नामक पिछले अध्याय में किया है, पाठक उसको वही पढ़े।

३. निवेश-योजना (वास्तुपद तथा वास्तु-पुरुषमण्डल)

मानसार आदि शिल्पशास्त्रों में वास्तु शब्द का तात्पर्य १—घरा, २—हर्म्यं, ३—यान तथा ४—पर्यक है।

घरा आधार है हर्म्य आधेय। आधार-आधेय भाव की व्यापक कल्पना भी हो सकती है जब कि आधार-आधेय भाव का द्वैतत्व विलीन होकर एकत्व—अद्वैतत्व के क्रीड में क्रीडा करने लगे। सम्भवत वास्तु-ब्रह्मवाद, जिसकी ओर अभी निर्देश किया गया है, इसी तथ्य का समर्थक है। समरागण के प्रथम ५, ६ अध्यायों में वर्णित विषयों के अनुरूप (इन विषयों का निर्देश पूर्व अध्ययन में किया जा चुका है) वास्तु-शास्त्र का क्षेत्र न केवल पुर, ग्राम, खेतक तथा भवन, हर्म्य, राजप्रासाद एवं देवतायतन आदि तक सीमित है बल्कि समस्त विश्व अथवा कम-से-कम समस्त पृथ्वी ही वास्तु-विद्या का विषय है। पृथ्वी तथा पृथ्वी के सवाद एवं विश्वकर्मा के सवाद आदि में यही मर्म छिपा हुआ है।

अन्तु, मन्दिर-वास्तु के विवेचन के उपोद्घात में वास्तु-ब्रह्मवाद के सिद्धान्त की ओर पाठकों के ध्यान आकर्षित करने का एक मात्र तात्पर्य प्रासाद के व्यापक स्वरूप—विश्वप्रतिकृतित्व का बोध कराना था। इसके अनिरिक्त वास्तु-पुरुष की कल्पना भी भारतीय वास्तु-विद्या के इसी मर्म की पाँदक है।

प्रत्येक निवेशोचित भूमि की संज्ञा, वह चाहे पुर के लिए हो या नगर के लिए, माधारण जनोचित आवास भवनों के लिए हो या देवमन्दिरों के लिए, वास्तु-पद के नाम से दी गयी है। वैसे तो समरागण में तथा अन्य ग्रन्थों में भी वास्तु-पद की विभिन्न आकृतियों का निर्देश किया गया है। मयमत तथा मानसार में ३२ प्रकार के वास्तु-पदों (सरल आदि) के निर्देश हैं। परन्तु वास्तु-पद का मर्म है—निवेश्य भवन की निविष्ट भौमिक एवं बौद्धिक योजना। वास्तु की प्रमुख एवं सर्वश्रेष्ठ आकृति है चतुरस्राकार। इसकी संज्ञा है वास्तु-पुरुष-मण्डल। इसके तीनों शब्द—वास्तु, पुरुष तथा मण्डल अपने-अपने क्षेत्र में बड़े ही मार्मिक हैं। वास्तु का तात्पर्य सत्ता की व्यापकता से है जो सर्वत्र व्याप्त होते हुए भी निवेश्य प्रासादोचित

भूमि के एकत्व की परिचायिका है। पुष्प का तात्पर्य विश्वमूर्ति—ब्रह्म की प्रतिमा वास्तुपद के साथ एकीकृत एवं सन्तानित परिणाम से है। मण्डल का तात्पर्य कोई भी बद्ध रेखा-योजना है। बृहत्संहिता के अनुसार कोई भी चतुर्गुणाकृति त्रिकोण, षट्कोण, अष्टकोण तथा वृत्त में परिणत होती हुई भी अपनी प्रतीकता को बनाये रख सकती है (देखिए वृ० ५२ वां अध्याय)। हिन्दू दृष्टि में चतुर्गुणाकृति ही मौलिक आकृति है।

चौकोर आकार विश्व एवं विश्व के निवासियों की पूर्णता का प्रतीक है। मानव-जीवन के पुष्पार्थचतुष्टय की सम्पन्नता का भी इसमें सकेत है। प्रकृत में प्रासाद की प्रतिष्ठा भू पर अभिप्रेत है। भू गोल है, वर्तुल रूप में वह घूमती है। परन्तु जब उसे स्थिर, दृढ़ बनाना है तो उसको चतुर्गुणाकार में परिणत करना होगा। वास्तु-मण्डल की चतुर्गुणाकृति का यही मर्म है।

वास्तु-पुष्प-मण्डल के सम्बन्ध में हिन्दू शास्त्रों में बड़ा गहन विवेचन है। उस पर तो अलग में एक पुस्तक लिखी जा सकती है। अतः संक्षेप में हम वास्तु-पुष्प की वैदिकोत्पत्ति का सकेत करते हुए उसके विभिन्न स्वरूपों के रहस्यों की ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित करेंगे। वास्तु-पुष्प-मण्डल के तीन स्वरूप प्रासाद के स्वरूपत्रय के आनुषंगिक हैं। तात्त्विक दृष्टि से, दर्शन की दृष्टि से प्रासाद परा शक्ति का प्रतीक है—यह है उसका प्रथम स्वरूप। उसके निवेश्य योजना-प्रतीक गर्भगृहादि से उसका सूक्ष्म स्वरूप प्रकट है तथा विवरणात्मक एवं वर्णनात्मक दृष्टि से उसका स्थूल शरीर अर्थात् भौतिक स्वरूप भी प्रत्यक्ष दृश्यमान है।

वास्तु-पुष्प की वैदिक उत्पत्ति के विषय में सकेत किया गया है (देखिए हिन्दू प्रासाद की चतुर्मुखी पृष्ठभूमि, वैदिकी)। चतुर्गुणाकार वास्तु-पुष्प-मण्डल की आकृति में विकासमान जीवन की सत्ता तथा पूर्णता दोनों ही विद्यमान हैं। भारतीय वास्तु-कला में चौकोर तथा गोल दोनों आकृतियों का समन्वय है तथा इस समन्वय के बीज वैदिक वेदी से प्रारम्भ होते हैं। प्राचीन यज्ञशाला की तीनों वेदियों के स्वरूप पर दृष्टि डालिए तो उत्तर वेदी, आहवनीय अग्नि, उत्तर वेदी की नाभि तथा उरु आदि गभी की आकृति चौकोर है। प्रासाद-वास्तु के जन्म में वैदिक वेदी की उत्पत्ति-प्रतीकता पर प्रथम ही सकेत किया जा चुका है।

अथच हम यह भी जानते हैं कि प्रासाद में चौकोर वेदी ही पावन स्थल है। वृत्ताकार पृथ्वी केवल प्रत्यक्ष दृश्यमान एवं गतिमान रूप में विद्यमान है, परन्तु जब तक पृथ्वी का सम्मिलन स्वर्ग से—अन्तरिक्ष से—पृथ्वी से ऊपर दूमरे जगत से—देवलोक से नहीं होता, तब तक स्वर्ग एवं मर्त्य के मिलन-प्रतीक प्रासाद के योग्य वह

नहीं बनती, अतएव उसका वर्तुल स्वरूप जो अपूर्ण है चौकोर होकर पूर्ण हो गया। अनएव विभिन्न वास्तुपदो (१ से लेकर ३२ प्रकार—सकल आदि) में मण्डक वास्तु या ६४ पद-वास्तु सबसे अधिक प्रशस्त माना गया है। यह मत बराहमिहिर का है, क्योंकि ममरागण में बराहमिहिर के प्रतिकूल प्रासादों का निर्माण शतपद वास्तु से विहित बनाया गया है। इसके सम्बन्ध में विशेष आगे चर्चा होगी।

जब चारों दिशाओं का पूर्ण सांनिध्य लाभ हो तो गोल, गतिमान् भू चौकोर हो ही जायगी। वास्तु-पुरुष-मण्डल के इस भौतिक स्वरूप के साथ ही इसके सूक्ष्म स्वरूप का सम्बन्ध सौरमण्डल से है। इसी आधारभूत सिद्धान्त के अनुरूप वास्तु-मण्डल पर प्रतिष्ठित पुरुष तथा देवतागण (जिनकी संख्या ३२ है) चौकोर वास्तु-मण्डल की आठों दिशाओं में आठ वास्तु-पुरुषों की प्रतिष्ठा करने हैं। इन आठों में से प्रत्येक नक्षत्र एवं ताराओं से सम्बन्धित है। विष्णुधर्मोत्तर की ऐसी ही व्याख्या है। इस व्याख्या को यदि हम भौतिक शास्त्र के मौलिक सिद्धान्तों की कसौटी पर कसे तो हमें इन देवों में सौर-मन्त्र का पूर्ण आभास प्राप्त होगा। पीछे के अध्ययन में सूर्य के रश्मिमण्डल में इन देवों के मानुष्य पर हम कुछ प्रकाश डाल चुके हैं। सूर्य की रश्मियों के संचार के अनुरूप ही भवन या प्रामाद का निवेश विहित है, जिसे आजकल की भाषा में विन्डिंग का ओरियन्टेशन कहा जाता है। डा० फ्रैमरिश ने अपने 'हिन्दू टेम्पुल' में मार्गमण्डलीय नक्षत्रों एवं ताराओं के साथ वास्तु-पुरुष-मण्डल के अधिपति देवों का जो नादात्म्य एवं परस्परायत्तता प्रमाणित की है वह भारतीय स्थापत्य का रहस्य है। यही कारण है कि प्राचीनों ने वास्तु-शास्त्र तथा ज्योतिष-शास्त्र इन दोनों को परस्पर उपकारक माना है।

विश्वप्रतीक पुरुष (जो प्रासाद का आधार एवं आधेय दोनों है) का थोड़ा-सा संकेत किया जा चुका है। उस पुरुष की कल्पना के लिए ही तो वास्तु-पुरुष-मण्डल की रचना की जाती है। यह रचना ही, जैसा कि तात्त्विक दृष्टि से एवं सूक्ष्म रूप से पूर्व निर्दिष्ट हुआ है, आगे इष्टका एवं पाषाणमय प्रासाद रचना का आधार बनती है—यही स्थूल रूप स्थूलाकृति प्रासाद का आधार है। यही कारण है कि वास्तु-विद्या एवं वास्तु-कला में वास्तु-पुरुष की कल्पना को इतना महत्त्वपूर्ण स्थान दिया गया है। ममरागण ने अष्टांग स्थापत्य का प्रथम अंग वास्तु-पुरुष-कल्पना को माना है—

तेष्वंगं प्रथमं प्रोक्तं वास्तुपुंसो विकल्पना ।

वास्तु-पुरुष-मण्डलीकरण की परम्परा न केवल पुरातन ही है, आजकल भी क्या मन्दिर, क्या वास-भवन सभी के निर्माण के प्रथम यह मण्डलीकरण हिन्दू दृष्टि से अनिवार्य प्रथम सोपान माना जाता है।

वास्तु-पुरुष-मण्डल निवेशोचित मन्दिर प्रदेश के निर्माण-कार्य का प्रथम अंग है। इस कला की दक्षता प्राप्त करना स्थपति की प्रथम योग्यता है।

वास्तु-पुरुष-मण्डल का एक महत्त्वपूर्ण अंग मर्मज्ञान है। यदि प्रासाद पुरष है (देखिए “प्रासाद पुरुष मत्वा”, “प्रासाद वामुदेवस्य म्निभेद निबोध मे”, “प्रासादो भास्करी तनु”, “शैबी मूर्ति खलु देवालयारूपा” आदि आदि प्रवचन) तो उस पुरुष का मर्म-पीडन बचाना ही है। स्थापत्य की भाषा में भवन के प्रमुख अंगों का, स्तम्भ, द्वार, भित्ति आदि का कहाँ पर न्याम उचिit है, कहाँ वजित है—यही उसका सार है। अतः मर्मवेध बचाने के लिए वास्तु-शास्त्र का कठोर आदेश है।

अथच वास्तु-पुरुष-मण्डल के मर्म वेध का निष्कर्ष यह है कि सूत्र मान की कल्पना प्राण के रूप में की गयी है। अतः ये सूत्रमान केवल वास्तु-रेखा ही नहीं समझने चाहिए, वरन् वे प्राण-प्रतीक हैं। उनका वेध उन पर स्तम्भादि-मन्निवेश न करके बचाना चाहिए, अन्यथा कुपरिणाम निश्चित है। अथच वास्तु-पुरुष-मण्डल के पुरुष कलेवर का एकाकार मन्दिर निर्माता यजमान से भी है। अतः प्रासाद के प्रतिकृतिरूप वास्तु-पुरुष-मण्डल के किसी भी भाग का पीडन, मर्मों का पीडन कारक यजमान तथा कर्ता स्थपति दोनों के लिए अनिष्टदायी है।

४. वास्तु-पुरुष एवं वास्तु-ब्रह्मवाद

प्रासाद-भवन वास्तु-पुरष की सन्धिस्थिति से ही शक्ति मगूहीत करना है। यह वास्तु-पुरुष उन प्रासाद-भवन के पीठ पर स्थित होकर अपनी सज्ञा एवं स्थिति के सान्निध्य में वास्तु-मण्डल को पुरुषाकार में परिणत कर देता है। यही पुष्पाकृति तो प्रासाद की भी आकृति बतलायी गयी है। अग्निपुराण, विष्णुसंहिता, ह्यशीर्षपंचरात्र, ईशान-शिवगुरुदेवपद्धति आदि सभी ग्रन्थ प्रासाद को पुरुष के रूप में ही प्रकटित करने हैं—यह हम देख ही चुके हैं। मन्दिर निर्माण के प्रत्येक संस्कार, जैसे—वास्तु-पद-विभाग, वास्तु-मण्डलीकरण, पुरुष तथा पुरुषागदेवतानिवेश आदि सभी प्रागम्भिक कृत्यों के साथ शिलान्यास, बलिर्कर्म, वास्तु-शान्ति, अकुरारोपण, प्रासाद-मूर्तिस्थापन, नेत्रोन्मीलन आदि जो परम्परा से अत्यन्त अनिवार्य प्रासाद-वास्तु-कर्म प्रतिष्ठित हैं—उन सभी के अंतस्तल में—प्रासाद के अन्तरंग में पुरुष-सत्ता का मर्म छिपा हुआ है।

वास्तु-पुरुष पर प्रतिष्ठित प्रासाद, प्रासाद-पुरुष में परिणत हो जाता है। उसे वैदिक भाषा में हिरण्यपुरुष कहा गया है। तैत्तिरीय संहिता (५.२.७१) में जो वैदिक वेदी पर हिरण्य पुरुष की प्रतिष्ठा का प्रवचन है उसीमें प्रासाद की प्रतिष्ठा का रहस्य भरा हुआ है। सूर्य के स्वर्णिम रश्मि-जाल से अनुप्राणित वास्तु-पुरुष प्रासाद की मौलि

पर अपनी आभा से भास्वर प्रासाद पुरुष-हिरण्मय पुरुष की प्रतिष्ठा से प्रतिष्ठित होना है ।

अतः इस वास्तु-पुरुष को समझने के प्रथम “पुरुष” की महाकल्पना को समझने का हमें प्रयत्न करना चाहिए । ऋग्वेद के इन मन्त्रों की ओर ध्यान दीजिए—

पुरुष एवेदं सर्वं यद्भूतं यच्च भाव्यम् ।
उतामृतत्वस्थेऽशानो यदभेनाति रोहति ॥
एतावानस्य महिमास्तो व्याप्यांश्च पूरुषः ।
पादोऽस्य विश्वा भूतानि त्रिपादस्यामृतं बिबि ॥
ततो विराडजायत विराजो अषिपूरुषः ।
स जातो अत्यरिष्यत पश्चाद् भूमिमथो पुरः ॥

यहाँ पर पुरुष के दो स्वरूपों की ओर वैदिक ऋषियों ने हम लोगों का ध्यान आकर्षित किया । जिस पुरुष से विराट् की उत्पत्ति हुई वह पुरुष समस्त विश्व का नियन्ता है और वह अपने निगूढ स्वरूप में विद्यमान है । अथच विराट् से जिस पुरुष की पुनः उत्पत्ति हुई वही वास्तु-ब्रह्म के रूप में (देखिए नारद का वास्तु-विधान, ८-१४) परिकल्पित हुआ । समरागणसूत्रधार की वास्तु-ब्रह्म की कल्पना पर हम ध्यान दे चुके हैं । जिस पाठ को अन्य विद्वानों ने (देखिए श्रीमती स्टेला) “वास्तु-ब्रह्मा मसर्जादौ” माना है—वह लेखक की समझ में ठीक नहीं । समरागण ने यहाँ पर भारतीय वास्तु-ब्रह्मवाद की ओर संकेत किया है । अतः “वास्तु-ब्रह्म सदाविश्य व्याप्नोति सकल जगत्” यह पाठ विशेष सगत है और लेखक की यह धारणा उपर्युक्त वैदिक मंत्र से पुष्ट भी होती है कि विराट् विश्वचित् (कौसमिक इन्टेलिजेन्स) से अधिपुरुष—आधार-पुरुष वास्तु-ब्रह्म की उत्पत्ति हुई । पुरुष की इसी भावना की पुष्टि प्रजापति तथा अग्निप्रजापति की भावना से भी होती है । वास्तु-विद्या-परम्परा में वास्तु-पुरुष के विभिन्न चित्रों की परम्परा है, जैसे आत्मपुरुष, कालपुरुष, नक्षत्रपुरुष । इन सभी पुरुषों में ‘पुरुषसूक्त’ का ही पुरुष ज्ञेय है जो काल तथा देश दोनों का प्रतीक है । उसी की प्रथम वास्तु-प्रतिकृति के अनुरूप ये परम्पराएँ सगत हैं । वास्तु-पुरुष-मण्डल पर प्रतिष्ठित देवों, नक्षत्रों आदि का यही रहस्य है । नक्षत्र-पुरुष में प्रतिष्ठित शिशुमारचक्र के सान्निध्य से वास्तु-पुरुष का सम्बन्ध प्रतिश्रुत है । अथच यहाँ पर एक रहस्य और निदेश्य है कि वह वास्तु-पुरुष नक्षत्रों के समान ही नीचे की ओर मुख करके लेटा हुआ है । यह प्रायः सभी वास्तु-शास्त्रों में निदिष्ट है कि वास्तु-पुरुष उत्तानशायी न होकर अनुत्तानशायी है ।

मत्स्यपुराण, शिल्परत्न, ईशानशिवगुरुदेवपद्धति आदि वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में वास्तु-पुरुष की एक और परम्परा है जिसका एक रोचक आख्यान है। उसका पतन लाक्षणिक है। उसकी आकृतियाँ भी नाना हैं। अजामुख की आकृति से उसका नाम छागामुर भी है। यह 'पतन' आभिचारिक यज्ञ का परिणाम है। भागवीय यज्ञ से उत्पन्न छागामुर ने समस्त विश्व को व्याप्त कर लिया था। वास्तु-पुरुष के अनेक अवतरणों में अजमुखाकृति सर्वसाधारण नहीं है। इस प्रकार यह पतित असुर अनुत्तानशायी होता है। अतः इसकी कल्पना भूमिशायी ही नहीं—भूमि-भाग भी हो गयी। इसका यही पुम्पार्थ था जिसे इसने प्राप्त कर लिया। इस प्रकार जो भी भवन इस पर प्रतिष्ठित हुए वे दृढ़ हो गये। उसकी आसुरी शक्ति का नियंत्रण करने वाले देवगण हैं, अतएव वास्तु-पुरुष-मण्डल पर प्रतिष्ठित देवों का महत्त्व है। अग्नि प्रजापति जो पुरुष के रूप में वेदी पर प्रतिष्ठित था वह उत्तानशायी था, वहाँ असुर ने भूमिशायी होकर वास्तु-पुरुष की मजा प्राप्त की। यह सब बड़ा ही रोचक एवं विस्तृत कथानक है। विस्तार भय से इसे यही पर समाप्त करना उचित होगा।

५. प्रसाद-द्रव्य

अभी तक हम प्रसाद के आध्यात्मिक एवं सूक्ष्म स्वरूप के निवेदन एवं आधार के सम्बन्ध में विचार करने रहे। अब उसके मूर्त स्वरूप—म्यूल स्वरूप की विवेचना करनी होगी। अपाथिव स्वर्ग का पाथिव समार में जब जब मिलन हुआ तब तब पृथ्वी ने अपने सहज सौन्दर्य एवं आकर्षण से स्वर्ग को अपने ऊपर प्रतिष्ठित किया। प्रसाद निर्माण भूतल पर स्वर्ग का अवतारण है। स्वच्छन्दचारी, आकाशगामी देवविमानों की स्थापना चुके सकेत पूर्व ही दिये जा चुके हैं—वे सब इसी आधारभूत भावना के परिचायक हैं।

मानव का संघर्ष ही देवत्व की प्राप्ति है—यही चिन्तन भारतीय सस्कृति का मर्म है। आयों एवं अनायों—देवों एवं असुरों के संघर्ष से आक्रान्त हिन्दू शास्त्र तथा पुराण—सब इसी रहस्य का उद्घाटन करने हैं। मानव मग्नता की कहानी भी तो इसी भव्य भावना की प्रतीक है। मानवता ने जब आदिम सभ्यताहृषी सूर्य के आलोक को देखा तो अपने को देवों के क्षेत्र में किलोले करने हुए पाया। देवों से विच्छेद की कहानी ही समार की कहानी है (देखिए सहदेवाधिकार, म० सू०, ६ठा अध्याय)। अतः उस विच्छेद को मिटाने के लिए पुनः संयोग की अभिलाषा ने ही मानव के सब व्यापार—इष्ट तथा पूर्त परिकल्पित हुए हैं। मन्दिर निर्माण पूर्त का सबसे बड़ा अंग है। इसी में मानव के योगक्षेम की साधना एवं सिद्धि की सर्व जनानुरूप व्यवस्था है—'पापुतर हिन्दूइज्म' की यह सबसे बड़ी देन है।

अस्तु, प्रासाद के स्थूल रूप की सामग्री के विभिन्न द्रव्यों पर विचार करने के प्रथम हम शिलान्यास आदि प्रारम्भिक संस्कारों के साथ-साथ बलिदान विधान, सूत्रपात विधि, आयादि निर्णय पर आवश्यक निर्देश करे तो अप्रासंगिक न होगा। आधुनिक युग में भी जब कभी बड़े-बड़े भवनो, राज्यकार्यालयों, विद्यालयों अथवा किसी भी जनोचित भवन का निर्माण अभिप्रेत होता है तो किसी प्रख्यात पुरुष के कर्मकर्मों द्वारा उम भवन-विशेष का शिलान्यास होता है। पुरातन परम्परा अब धीरे-धीरे लुप्त होती जा रही है—यह खेद का विषय है। परन्तु यह अमन्दिग्ध रूप से कहा जा सकता है कि आज भी पूजावास्तु, देवमन्दिर अथवा किसी भी धार्मिक भवन की जब सम्पन्न पुरुष प्रतिष्ठा करने हैं तब प्राचीन पौराणिक परम्परा का यथाविधि पालन किया जाता है।

निराकार पुरुष को साकार मूर्तस्वरूप प्रदान करने के लिए जिन प्राकृतिक साधनों—पाषाण-शिला, पक्वपट्टका, वृक्षदाह आदि का उपयोग किया जाता है उनकी मन्त्रिवेद्य-याज्ञना में इन सभी पुरातन संस्कारों की परम्परा विद्यमान है। इष्टकान्यास प्राचीन वैदिक यज्ञवेदी रचना में होता ही था। भारतीय आर्यावर्तीय परम्परा में नागों के द्वारा नागर-पाषाणकला के अपनाये जाने के सम्बन्ध में हम सकेत कर ही चूकें हैं। प्राचीन हिन्दू-मन्दिरों में सर्वप्रथम पक्वपट्टका, मृत्तिका तथा वृक्षदाह का ही प्राधान्य था—ऐसा ऐतिहासिक मानने हैं। परन्तु ईसा पूर्व ५ वीं शताब्दी में ही हिन्दुओं ने पाषाण को मन्दिर के निर्माण-द्रव्यों में अपना लिया था—ऐसा विश्वास है। पाषाण का सर्व प्रथम प्रयोग भारतीय वास्तु-कला में प्रासादो—देवतायतनों के निर्माण में ही हुआ था। वास्तु-ग्रन्थों (देविग, मयमन, विष्णुधर्मोत्तर, कामिकागम आदि) में कुछ उल्लिखित संकेतों से ऐसा विदित होता है कि जनाबामोचित भवनों के लिए पाषाण-द्रव्य वर्ज्य था।

प्रासाद शब्द के अर्थ (प्रः सादनम्, प्रकर्षेण सादनम्—इष्टकानां शिलानां वा चयनमित्यर्थ) के अनुसार उमकी प्रकृति रूप पुरुष की विकृति के लिए प्राकृतिक द्रव्यों की उपादेयता तथा प्रासाद के कलेवर की मूर्तता वाञ्छित है।

विद्वान् पाठकों से यह अविदित नहीं है कि इस देश में प्रतिमा-पूजा का प्रचार उन अंगों (जो ज्ञानी-ब्रह्मज्ञानी नहीं) के लिए प्रारम्भ हुआ था जो योगादि-साधना से ब्रह्म-चिन्तन एवं ब्रह्म प्राप्ति करने में असमर्थ थे। क्रान्तदर्शी हिन्दू ऋषियों एवं महर्षियों ने उम प्रकृति रूप निराकार ईश्वर की उपासना के लिए विकृति रूप देवतायतनों एवं देवप्रतिमाओं की परम्परा का प्रचार किया तथा उसमें उन्हीं तत्त्वों का प्रत्येक पूजा-वास्तु के इन प्रतीकों में समावेश किया जिससे अ-ब्रह्मज्ञानी, अ-योगी भी परमपद को प्राप्त कर सकें।

विष्णुधर्मोत्तर पुराण ने स्पष्ट ही लिखा है—

प्रकृतिविकृतिर्यस्य रूपेण परमात्मनः ।
अलक्ष्यं तस्य तद्रूपं प्रकृतिस्सा प्रकीर्तिता ॥
साकारा विकृतिर्ज्ञेया तस्य सर्वं जगत्समूतम् ।
पूजाध्यानादिकं कर्तुं साकारस्यैव शक्यते ॥

अर्थात् परमात्मा के दो रूप हैं—प्रकृति तथा विकृति । उसके अलक्ष्य रूप को निराकार प्रकृति कहते हैं, साकार रूप को विकृति । विकृति का ही यह खेल सम्पूर्ण जगत है । अर्थात् अपने विकृति रूप में ही वह परमात्मा सर्वत्र विश्व में व्याप्त है और साकार विकृति रूप का ही पूजन-ध्यान आदि किया जा सकता है ।

अब हम क्रमशः इन उपर्युक्त प्रामाद द्रव्यों की समीक्षा करेंगे—

इष्टका

प्रामाद द्रव्यों में सबसे पुराने द्रव्य इष्टका है । हो सकता है—पूजा-वाम्नु के प्रथम प्रादुर्भाव में ये इष्टकाएँ मृन्मयी और अपने अपक्व रूप में रही हों—ऐसी सम्भावना है । वैदिक यज्ञों में इष्टकाचयन सम्भवन अपक्व मृन्मयी इष्टकाओं (कच्ची मिट्टी की बनी ईंटों) का ही होना था, क्योंकि यतपथ ब्राह्मण आदि पुरातन वैदिक ग्रन्थों में वेदी-रचना के लिए जो आवश्यक इष्टकाओं के सभार का संकेत है उसमें यह विदित होता है कि अग्नि में ही ये अग्निनिविष्ट हो स्वयं पक्व हो जाती थी ।

इसी प्राचीन वैदिक मृन्मयी इष्टकाओं की अग्नि-चयन परम्परा से कालान्तर में प्रामाद-निर्माण में पक्वेष्टकाओं का प्रयोग चल गया होगा । हाँ यह भी मत्त है कि कच्ची इष्टका की अपेक्षा पक्वेष्टका कहीं अधिक दृढ़ एवं स्थिर होती है—अतएव स्थिर तथा दृढ़ वाम्नु के लिए इन्हीं का प्रयोग परमावश्यक समझा गया हो ।

जिस प्रकार वैदिक यज्ञ परम्परा में इष्टकाओं को यज्ञननु के नाम से पुकारा गया है (देविए तै० स०) उसी प्रकार प्रामाद का कलेवर भी इष्टकाएँ मानी गयी है । क्योंकि अनेक स्थलों पर हम प्रामाद को पुरुष का प्रतीक मान चुके हैं ।

प्रामाद में इष्टका-प्रयोग के प्रथम उनके आवाहन की भी रीति प्राचीन वैदिक यज्ञ परम्परा की ही अनुगामी है । इष्टका चौकोर होती है, सूत्र ग्रन्थों में इनके माप आदि पर विशेष विवेचन किया गया है । इष्टकान्याम के प्रथम मन्त्रों के द्वारा उनमें ब्राह्मण-शक्ति की प्रतिष्ठा की जाती थी । यतपथ ब्राह्मण के प्रवचनों को पढ़िए । उसमें इष्टका-समं एव आकृति का सुन्दर विवेचन है । इष्टका भू है । प्रथम इष्टका का नाम आषाढा है । अतः भू भी तो आषाढा है । अतः प्रथम इष्टकान्याम भून्याम हुआ । अथवा भू

चतुरस्रा है अतः इष्टका भी चतुरस्रा प्रकल्पित हुई। ये ही इष्टकाएँ वैदिक याम में अग्नि के अंगों के रूप में परिकल्पित थी। अतः इष्टका भू तथा वाक् दोनों ही होने के कारण देवी के रूप में परिकल्पित है।

हिन्दू-प्रासादों के निर्माण में इष्टकान्यास की परम्परा आज भी प्रचलित है। वैदिक अग्नि चयन की जो परम्परा विहित है वही प्रासाद निर्माण में भी है। इष्टकान्यास प्रासाद की स्थापना या शिलान्यास का प्रमुख अंग है।

पाषाण शिला

यह हम पहले ही लिख चुके हैं कि पाषाणशिलाओं का प्रासाद-निर्माण में अपेक्षाकृत वाद में प्रयोग हुआ है। परन्तु भारतीय पूजा वाङ्मय के परिशीलन करने वाले पाठकों में यह अविदित नहीं है कि वैदिक यज्ञ की परम्परा में पुनीत (अथवा इष्टि-यज्ञ से सम्बन्धित) "इष्टका" सजा न केवल मन्मयी ईंटों के लिए अथवा पकी ईंटों के लिए वरन् पाषाणशिलाओं, दारु आदि सभी मन्दिर के निर्माणद्रव्यों के लिए व्यवहृत हुई हैं। इष्टका-निर्मित प्रासाद, शिला-विरचित मन्दिर अथवा दाम्भ्य विमान—सभी की प्रथम स्थापित इष्टका, शिला तथा दारु 'ईंट' ही मानी गयी है।

इष्टकान्यास के समान ही शिलान्यास की भी पुनीत वास्तु-परम्परा कालान्तर पाकर पल्लवित हुई जो आज भी जागरूक है। इष्टकान्यास के स्थान पर "शिलान्यास" की सजा आजकल विशेष प्रचलित है। शिलान्यास की परम्परा भी कम प्राचीन नहीं है। समरागणसूत्रधार के समय में भी शिलान्यास की ही परम्परा विशेष प्रचलित थी। समरागण के शिलान्यास-प्रवचन पर अभी आगे ध्यान दिया जायगा। यहाँ पर इतना ही संकेत आवश्यक है कि नागर-शैली के अनुरूप यह हिन्दू परम्परा (शिलान्यास) ईसा के पूर्व (जैसा कि इन पुरातत्त्वीय स्मारकों से स्पष्ट है; बेसनगर का उत्तम अमरावती प्रासाद, मधुरा का मोरा बेल इन्स्कृप्शन, नगरी उदयपुर का पूजा-शिला प्राकार आदि आदि) से ही प्रचलित हो चली थी—परन्तु चूँकि उस समय प्रासादों के निर्माण तथा अन्य भवनों के निर्माण में दारु तथा इष्टकाओं का अधिकांश प्रयोग होता था—अतः इसका प्रचार सर्वसाधारण सम्भव नहीं था। वैदिक सत्कारों में पाषाण-शिलाओं के प्रयोग का सर्वथा अभाव था। अतः यह शिला-प्रयोग अपेक्षाकृत अर्वाचीन है—इसमें सन्देह नहीं।

शिलान्यास की प्रणाली वैदिक इष्टकान्यास के ही अनुरूप है। इष्टकान्यास वाली प्रथमेष्टका अथवा आद्येष्टका की सजा शिलान्यास की प्रथम शिला के लिए भी लागू हुई। इस प्रकार प्रासाद का शिलान्यास इष्टकान्यास के अनुरूप ही विदित है। समरागण-सूत्रधार के ३५ वे अध्याय में शिलान्यास की इस परम्परा पर पूर्ण प्रकाश डाला गया है।

मत्स्यपुराण में शिला को ब्रह्म-शिला के नाम से पुकारा गया है। विष्णुधर्मोत्तर में प्रथम-शिला का विस्तृत वर्णन है। बृहत्संहिता में प्राचीन वैदिक गीति की इष्टकाओं के समान शिलाओं का भी देवियों के रूप में आवाहन बतलाया गया है। शिलान्यास के लिए चारों दिशाओं की चार शिलाओं को वैखानसागम चारों वेदों के रूप में देखता है। शिलान्यास-मस्कार में आधार शिला का महत्त्वपूर्ण स्थान है। इसके न्यास-मस्कार में इसके ऊपर निधिकलश की स्थापना का भी संकेत है। ये सभी मस्कार उपलक्षणिक हैं। शक्ति तथा विष्णु के प्रतीक पर प्रामाद के आधार एवं दृढ़ता के लिए ही इन शिलाओं का न्यास होता है। पाषाण-शिलाओं का प्रयोग ब्राह्मणों, क्षत्रियों तथा पाषण्डियों के प्रासादों में ही होना चाहिए (देखिए मयमत १५ ७८)। पाषाणमय प्रामाद के प्रागस्त्य पर पीछे प्रवचन किया जा चुका है (देखिए महानिर्वाण तन्त्र भी, १२ २४, २५, छाद्य प्रामाद में शतगुण ऐष्टक प्रामाद, षेष्टक प्रामाद से सङ्ख्यगुण शिला-प्रामाद)।

वैसे शिलान्यास एवं शिला-प्रामादों की परम्परा में कृत्रिम रचनाओं का ही विशेष बोध होता है, परन्तु शिलाओं का अपना एक अकृत्रिम प्रयोग भी था। प्राचीन भारतीय स्थापत्य में शतश ऐसे स्मारक हैं जहाँ पाषाण अपने रूप में ही प्रामाद में परिणत हो गया। एल्लोरा का कैलास मन्दिर इसी कोटि का है। इनको हमारे वास्तु-शास्त्र (देखिए समरागणसूत्रधार) लयन के नाम से पुकारते हैं। इन लयनों के भीतर देवों की लीनता में मानवों की वह नम्रयता देखने को मिलेगी जिसे हमने बिछुड़े हुए देवों की खोज माना है।

शिलामय प्रामाद नगरों की शोभा बढ़ाने लगे—इसके लिए समरागण साफ लिखता है—

प्रासादांश्च तदाकारान् शिलापक्वेष्टकादिभिः ।

नगराणामलंकारहेतवे

समकल्पयत् ॥

परन्तु “शिलापक्वेष्टकादिभिः” में आदि शब्द में समरागणसूत्रधार का क्या तात्पर्य है ? सम्भवतः दारु आदि अन्य निर्माण-द्रव्यों का यहाँ पर अस्पष्ट संकेत है। जहाँ ‘हाल टेम्पुल्स’ के निर्माण द्रव्य में पाषाण अथवा दृष्टका-प्रयोग का संकेत है—वहाँ “छाद्य” शब्द में काष्ठ-प्रामादों का भी पूर्ण आभास मिलता है। पार्शलपुत्र तथा मीर्य-कालीन भारत के काष्ठ-भवनों को हम जानते ही हैं, अतः वह परम्परा सम्भवतः समरागण के समय में विलुप्त नहीं हो सकी थी। समरागण में दृष्टका, पाषाण तथा काष्ठ इन तीनों द्रव्यों का स्पष्ट उल्लेख है—

दृष्टकाकाष्ठपाषाणैर्मर्त्यलोके

पिनन्यकाः ।

दारु-प्रामादों की विशेष समीक्षा आगे ‘दारु द्रव्य’ के प्रसंग में होगी। अब यहाँ पर यह देखना है कि भारतीय प्राप्त प्राचीन प्रामाद-स्मारकों में ईंटों तथा पत्थरों के

प्रासादों के कौन-कौन निदर्शन इस दृष्टि से समुपस्थापित किये जा सकते हैं। स्मारकों में ४०० ईसवीय के पाषाण-प्रासाद सुरक्षित हैं। प्राचीनतम इष्टका-प्रासाद का गुप्त-कालीन निदर्शन उत्तर प्रदेश के भीतरगाव के मन्दिर में द्रष्टव्य है। हैदराबाद (दक्षिण) में तार स्थित उत्तरेश्वर तथा सातवीं शताब्दी का कालेश्वर मन्दिर और मध्य प्रदेशीय सीरपुरस्थित लक्ष्मण-मन्दिर भी विशेष उल्लेखनीय हैं।

पीछे राककट आर्कीटेक्चर के निदर्शनों में भाग के गुहामन्दिरों की ओर मकन किया जा चुका है, ऐसे प्रासादों की वास्तु-शास्त्रीय सजा लयन या गुहराज या गुहाघर है। म० मू० की व्याख्या है —

द्धानां लयनं भूमः स शैलखननाद् भवेत् ।

निःश्रेण्यारोहसोपाननिर्यूहकगवाक्षकान् ॥

वेदीभ्रमविटकांश्च प्रतोलीद्वारसंयुतान् ।

अर्थात् अब “लयन” प्रासाद का वर्णन करना है। यह शैल-खनन-पर्वतों को काट-काटकर (जैसे एलोगा का कैलासनाथ मन्दिर, एलीफंटा तथा अजन्ता के चैत्य प्रासाद) निर्मित होता है।

समरागणसूत्रघाट इस प्रकार के प्रासादों में अवश्य परिचित था, परन्तु समरागण की व्यापक वास्तु-कला की परम्परा के अनुरूप इस प्रकार के प्रासादों का वर्गीकरण “लयन” जातिक प्रासादों में परिगणित हुआ है। विष्णुधर्मोत्तर में इन निवेशों पर देवों की मनातन उपस्थिति का मकन किया गया है। समरागणसूत्रघाट के ‘सहदेवाधिकार’ में देवों एवं मानवों के आदिम सहवास का शैलीय कन्दगाओं, उपत्यकाओं, कानन-कुजादि प्रदेशों में जो पूर्व मकन किया गया है—उसका मर्म भोज ने इन “लयन-प्रासादों” में पूर्ण रूप में व्यक्त किया है। उपलक्षणीक भाषा में ये लयन प्रासाद ‘पुनः प्रकृति समरागच्छन्’ के प्रतीक हैं—जब मानव अपनी अज्ञानजन्य मानवमुलभ देवी शालीनता का परित्याग कर अधोगति को प्राप्त हुआ, तब पुन अपनी पूर्व प्रतिष्ठा की प्राप्ति में वह इन्हीं स्थानों की शरण आता है जहाँ देवसमागम सुलभ है।

काष्ठ आदि अन्य द्रव्य

प्रासाद-द्रव्यों के प्रमुख घटक इष्टका तथा शिला इन दोनों पर थोड़ी सी समीक्षा ही चुकी है, अब अन्य द्रव्यों के सम्बन्ध में भी वर्णन आवश्यक है।

बृहत्संहिता के टीकाकार उत्पल ने हिरण्यगर्भ के प्रामाण्य पर नाना द्रव्यीय भवनों का उल्लेख किया है, जैसे —

पाषाण-विनिर्मित	—	मन्दिर
पक्वेष्टका-निर्मित	- -	वास्तु-भवन
अपक्वेष्टकारचित	- -	सुमन्त
पकमय	—	सुधार
काष्ठमय	—	मानाम्य
वशाभव	—	नन्दन
पट्टिश	—	विजय तथा शिल्पविकल्पित
काचमय	—	कुट्टिम

अथच इन द्रव्यों के साथ स्वर्ण, रजत, लाक्षा आदि द्रव्यों का भी निर्देश किया गया है। इन नाना द्रव्यों में काष्ठ आदि की भीमामा अपेक्षित है।

काष्ठ—भूतल पर प्रथम भवन या शरण की उत्पत्ति का द्रव्य काष्ठ था। प्रकृति से विकृति, देवत्व से नरत्व, परमपद से अधपतन की ओर प्रस्थान करने वाले मानवों का श्रेयायुग में वृक्ष ही महाग था। कल्पवृक्षों की छाया में रहने वाले, विहार एवं क्रीडा करने वाले मानव देव-महत्त्व में विच्छेद पाकर कल्पाद्रमाकार वृक्षों की शरण में आये। अतः शीत से बचने के लिए तथा अन्यान्य आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए (देखिए समरागणसूत्रधार का सहदेवाधिकागध्याय) मानवों ने वृक्षों की शाखाओं से अपने प्रथम भवन का निर्माण किया। ऐसा ही वर्णन ब्रह्माण्डपुराण, मार्कण्डेय पुराण में भी है।

भवन द्रव्यों में काष्ठ का प्रयोग सार्वजनीन परम्परा थी। उसका उपयोग स्वाभाविक ही था, परन्तु ऋग्वेदादि वैदिक वाङ्मय में वृक्ष की जो प्रतीक-कल्पनाएँ हैं उनके अनुसार देवस्थानों, प्रसादों में भी उसका प्रयोग विहित हुआ। काष्ठ तथा वृक्ष के प्रश्न के समाधान में ऋग्वेद और तैत्तिरीय ब्राह्मण के एक मन्त्र का उत्तर है—“ब्रह्म ही काष्ठ था, ब्रह्म ही वृक्ष, जिसमें छावापृथिवी-दोनों प्रकल्पित हुए।” इसी प्रकार अथर्ववेद के बहु-मन्त्रिक वास्तु मन्त्रों में स्तम्भ-सूक्त की ओर दृष्टि डालें तो इसी निष्कर्ष पर पहुँचेंगे कि भवनद्रव्यों में काष्ठ ही मूल द्रव्य था।

इन मन्त्रों का मर्म यह है कि प्रसाद विश्व की प्रतिमूर्ति है, उसका उम ब्रह्मरूपी पुरातन-आदिम वृक्ष-दार ने निर्माण किया। फलतः भवन अथवा प्रसाद के निर्माण-द्रव्यों में काष्ठ का प्रथम स्थान रहा है—यह वास्तु-विद्या-विशारदों से अविदित नहीं है। भारतीय पूजा-परम्परा में वृक्ष-पूजा की प्रवृत्ति भी इसी सत्य की पुष्टि करती है। प्राचीन वास्तु-कला का प्रादुर्भाव वृक्षशाखाओं की सहज उपलब्धि से ही हुआ। काष्ठ की

कलाकृति तोरण है। वंशों एवं शाखाओं को लचाकर यह निष्पत्ति सहज ही कर ली जाती थी। यही आकृति कालान्तर में इष्टकाओं एवं शिलाओं से भी सम्पन्न की गयी।

समरांगण के काष्ठ-प्रासादों की ओर सकेत किया जा चुका है। उनके अन्तस्तल में पुरातनतम काष्ठमय प्रासादों के निदर्शन अन्तर्हित हैं। दारु-प्रासादों के विषय में पुरातनत्व विचारदो के अनुसन्धान से यह तथ्य और भी दृढ़ होता है।

समरांगण के विमानादि ६४ प्रासादों का वर्णन पड़िए, उनमें दारु-प्रासादों की प्रामाद-प्रकृति का वर्णन सम्भवतः हर्म्य प्रामाद में निहित है—

ब्रूमोऽथ हर्म्यं प्रासादं तं कुयविकभूमिकम् ।
 वारुणं चतुरक्षं च (पट्टतूलादिभित्तिभिः ?) ॥
 दण्डच्छाद्यं च कुर्वीत समन्ताच्च चतुष्किकाम् ।
 ऊर्ध्वतस्तुम्बिकाकान्तं पद्मखण्डविभूषितम् ॥
 मुखे पत्रगंवाक्षंश्च वेविकास्तम्भतोरणः ।
 बलभीशालभञ्जीभिः सिंहकर्णंश्च भूषयेत् ॥
 विस्तारमस्य हर्म्यस्य कुर्यादुच्छ्रयसंमितम् ।

अर्थात् अब हम हर्म्य नामक प्रामाद का वर्णन करने हैं। इसे एक-भूमिक ही बनाना चाहिए। इसके निर्माण में काष्ठ का प्रयोग होना चाहिए तथा आकृति चौकोर। चारों दिशाओं में दण्डच्छाद्य विहित है। तुम्बिकाकान्त ऊर्ध्वप्रदेश पद्मखण्ड-विभूषित होना चाहिए। सामुख्य पत्रगचनाओं, वातायनों, सिंहकर्णों में अलंकृत करना चाहिए। बलभियों तथा शालभजिकाओं की निवेश योजना भी यथा स्थान उचित है। उसका विस्तार ऊँचाई के अनुकूल रहे।

अन्य द्रव्य—इस विषय में वस्त्र निमित्त “पट्टिम” नामक प्रामाद का वर्णन देखिए—

इदानीं पट्टिसं ब्रूमः प्रासादं वस्त्रसम्भवम् ॥
 (बोहातो ?) जालपावंश्च देवीघण्डंश्च मण्डितम् ।
 कूर्मपृष्ठं प्रदातव्यमिच्छता शुभलक्षणम् ॥

इसी प्रकार के अन्य द्रव्यों की ओर भी सकेत है।

वशविनिमित्त “वेणुक” प्रासाद—

इदानीं वेणुकं ब्रूमश्चतुरक्षं समं शुभम् ।
 न कुर्याद् भद्रनिष्काममात्रच्छात्रात्मनः (?) शुभम् ॥
 विस्तारद्विगुणोच्छ्रायः कुम्भाग्रं (चयविष्यत् ?) ।
 शिलाद्विगुणमानस्य जंघा त्र्यंशेन कल्प्यते ॥

जंघात्रिभागमुत्सेधात् कार्या खुरवरण्डिका ।
 कपोतान्तरपत्रं च कर्तव्यं सार्धभागिकम् ॥
 क्षतुर्भा (गो?गे) न सूत्रेण वेणुकोशं समालिखेत् ।
 सर्वतः शोभनं कुर्यात् तं कपोतविनिर्गमे ॥
 मुखेऽस्य सिंहकर्णाः स्पृश्चन्द्रशालाविवर्जिताः ।
 प्रमाणमस्य यत्किंचिद् वेणुकं च विधीयते ? ॥

विभिन्न-द्रव्यक 'विभव' प्रामाद—

विभवः कथ्यते स स्यात् (सुर्यामन्यसमाधयः ?) ।
 दारवे दारवो योज्यः शैलजे शैलसम्भवः ॥
 मृन्मये मृन्मयः कार्यश्चयने चयनोद्भवः ।
 प्रत्यन्तप्राप्तखेटेषु दालस्तम्भैर्विधीयते ॥
 विभवस्यानुसारेण स कार्यो धामिकेस्त्रिभिः ।

अर्थात् स्व-स्व विभवानुसार धामिक दारुज, शैलज तथा मृन्मय कैसा भी हो सके, प्रामाद निर्मित करे । नगरो के प्रामादों के लिए पक्वोटका तथा पापार्णशिखाओं का ही विशेष विधान है, परन्तु छोटे-छोटे कमरों में, जहाँ पर प्रकृतिप्रदत्त सुलभ सामग्री की कमी नहीं है वहाँ दारुज तथा मृन्मय प्रामाद निर्मेय हैं ।

६. प्रामाद के अवयव

अब तक प्रामाद के सूक्ष्म स्वरूप की कुछ जाकी देखी गयी । इष्टका, शिला तथा अन्य निर्माण द्रव्यों में विनिर्मित प्रामाद के स्थूल स्वरूप पर भी हमने दृष्टि डाली—परन्तु अभी पूर्ण प्रतिमा के दर्शन नहीं हुए ।

वास्तु-ग्रन्थों में प्रामाद के विभिन्न वर्गों पर हमने दृष्टिपात कर ही लिया है । प्रामाद की विभिन्न परम्पराओं एवं शैलियों का भी हमने महाबल्लोकन किया है । समरगण्णीय प्रामाद-वाटिका के विभिन्न सुगन्धि-सुमनों की मनोरम गन्ध का भी हम आनन्द ले ही चुके हैं । अतः निश्चित है कि प्रामाद की विभिन्न विकास-परम्पराओं में उमके अवयवों के भी यदि विभिन्न रूप विकसित हुए हों तो आश्चर्य की क्या बात । अतः अब सर्वप्रथम प्रामादों के सर्वसाधारण अवयवों पर दृष्टिपात करेंगे ।

प्रामादों के सर्वसाधारण प्रमुख अवयव निम्नलिखित हैं—

१—प्रामाद का अधिष्ठान—पीठ, जगती, वेदिका, ममूरक

२—प्रामाद का गर्भगृह

३—प्रासाद का कलेवर

(क) चौड़ी-छतदार, (ख) शिखराकार, (ग) भूमिकासयुक्त

४—प्रासाद का शीर्षबिन्दु

५—प्रासाद-प्रतिमा

प्रासाद के प्रमुख अंगों में यह पचास स्वतन्त्रिक अर्थात् स्वनिष्ठ है, परन्तु मन्त्रालयकागो में भी कतिपय अंग हैं जो प्रासाद-वास्तु के पूर्ण विकास के परिचायक हैं। इन मन्त्रालयकागो में मण्डप (जैसे जगमोहन, भोगमण्डप, नटमण्डप, महलमण्डप, शतमण्डप आदि आदि) प्राकार-जगनी, गोपुर आदि नाना प्रासादांग भी उल्लेख्य हैं। यन् यहाँ पर प्रासाद-वास्तु के मुख्य स्वतन्त्रिक अवयवों का विवेचना चल रही है, अतः इन मन्त्रालयकागो का यहाँ निर्देश मात्र अभीष्ट है। आगे के अध्याय में इनकी विस्तृत समीक्षा होगी। अथच प्रासाद के मुख्य स्वनिष्ठ जिन अंगों का ऊपर निर्देश किया गया है उन पर भी विगत अध्यायों में काफी चर्चा हो चुकी है। प्रासाद-वास्तु के जन्म, विकास एवं चरमोत्कर्ष तथा प्रासाद-शैलियों के वर्णन में इन पर कुछ-न-कुछ प्रकाश पड़ ही चुका है। अतः यहाँ पर हम उन अंगों की आधारभूत कतिपय कलात्मक रचनाओं पर ही अपनी समीक्षा सीमित रखेंगे। प्रासाद की इन रचनाओं का वास्तु-शास्त्रीय परिभाषा में अधिष्ठान अथवा पीठ, मण्डोवर अथवा मजरी (मूल मजरी तथा उगोमजरी), वेणुकोप अथवा कलश, आमलक अथवा स्तूपिका के नाम से पुकारा गया है। यन् प्रासाद-स्थापत्य में दो प्रधान—द्राविड तथा नागर अथवा दक्षिणी एवं उत्तरी शैलियों की प्राचीन परम्परा वर्तमान रही है, अतः उन प्रमुख अवयवों के विकास में तत्तत् परम्परा के अनुरूप सजा भी कुछ हेरफेर में कही गयी है। जैसे उत्तरी शैली में विनिर्मित प्रासादों के कलेवर के निर्माण में शिखर एक विशेष महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है और शिखर को प्रासाद-शीर्ष के रूप में ही समझना आमक है। शुकनासा या स्कन्ध के ऊपर का सम्पूर्ण भाग ही शिखर कहलाता है। अतएव समरागण-वास्तुशास्त्र की भाषा में उसे मजरी का नाम दिया गया है। यह सजा इतनी उपयुक्त एवं हृद्य है, प्रासाद-शिखर एवं आममजरी का यह हृद्य मादृश्य इतना मोहक है कि समझने वाले ही समझ सकें होंगे। आम-मजरी की पूरी की पूरी हरी-भरी बाली लीजाए, कितने अगणित उसमें मकरन्द है? यही हाल शिखर का है, कितने रथ (ट्रेसेज), कितने निलक या शृंग अथवा अण्ड उस शिखर की रचना में साक्षात् दृश्यमान हैं। दक्षिणी शैली में विनिर्मित विमानों के भूमिका-विन्यास की विधिष्ठिता पर हम पीछे सकेत कर ही चुके हैं। अथच विमान-शीर्ष अथवा प्रासादशीर्ष के अलंकरण स्तूपिका एवं आमलक की भी परस्पर विभेदक परम्परा को हम देख चुके हैं। अतः इनकी पुनरावृत्ति यहाँ आवश्यक नहीं।

प्रासादावयवों के इस औपोद्घातिक प्रवचनोपरान्त अब हमें इस स्तम्भ के वर्ण्य विषय की ओर आना है, वह है प्रामाद-रचनाग । समरागण में प्रामाद-रचना पर कला की दृष्टि से दो बड़े ही महत्त्वपूर्ण अध्याय हैं—दे० ५२वाँ तथा ५४वाँ अ० । अपने अग्रजो ग्रन्थ 'वास्तु-शास्त्र' में हमने इन अध्यायों की विस्तृत समीक्षा प्रस्तुत की है । यतः यह ग्रन्थ सामान्य शैली में लिखा गया है अतः यहाँ पर इन रचनागों के नाम ही दिये जाते हैं जिनको पहकर पाठकों की अवश्य जिज्ञासा बढ़ेगी तथा कीतृह्य भी उत्पन्न होगा, परन्तु उसका क्षमन यहाँ पर अभीष्ट नहीं है ।

प्रामाद-निवेश में सर्वप्रथम रचना की दृष्टि से द्वयो के पारस्परिक उदय, विस्तार, बाहुल्य एवं परिधि के साथ-साथ प्रामाद के द्वार एवं उसकी विभिन्न शाखाओं (फैम्स) की रचना आवश्यक होती है । तदनुसार द्वार-शाखाओं एवं उनके आधारी की वास्तु-शास्त्रीय सजाएँ हैं—पेचा, शाखा, पिण्ड, रूपशाखा, तुंगशाखा आदि । पुनः तलोदय, उदुम्बर, कुम्भिका, भरण, पट्ट, जयन्ती, शीपंक, फलक, तुला आदि भी इसी द्वार से सम्बन्धित हैं । द्वार-शाखाओं के नाना भेद हैं—यह हम भवनवास्तु में सकेत कर चुके हैं । उसी प्रकार द्वार में उत्तराग, भरण, कपांत तथा रथिका—इन रचनाओं की भी परम्परा है । द्वारभूषा के बिना द्वारनिवेश ही शून्य है । उसी पर कपांतदि विधान विहित है (जो भवन-वास्तु में सर्वथा त्याज्य है), पुनः परिमण्डलीकरण, पद्मपत्रिका रचना, जघा, पट्ट, हीरग्रहण आदि की रचना अपेक्षित है । स्थापत्य प्रामाद के छाद्य (रूफिंग) कंस हों इस पर भी बड़ा विस्तार है । गोल छत, सरल छत सभी प्रकार की छतों के वर्णन है । १० प्रकार की साधारण छतों की वास्तु-शास्त्रीय सजाएँ हैं—आतपत्र, कांबेर, वामन, अबली, द्रमपृष्ठ, महाभांगी, नागद, धम्बुक, आवन्त्य आदि । इसी प्रकार मृत्त वृत्त-छाद्य की सजाएँ हैं—कुबेर, शेखरी, चन्द्री, नाग, गणाधिप, सुभद्र आदि । छायांपगल प्रामाद-वितान (जिसको आजकल की भाषा में डोम कहा जा सकता है) का नम्वर आता है । वितानों की २५ समस्या का हम राज-निवेश में बखान कर चुके हैं । वितान-वास्तु में अत्यन्त महायक रचना-विच्छिन्न लुमा-प्रकल्पन तथा लुमाओं की सात सजाओं पर भी हम पीछे बड़ी सकेत कर चुके हैं । प्रामाद-रचना में मिहकर्ण की भी एक अत्यन्त प्राचीन परम्परा है । इस मिहकर्ण के भी सात प्रकारों का सकेत है, जैसे त्रिवली, एकवली आदि ।

प्रामाद-रचना के इन नाना अवयवों की इस अत्यन्त स्थूल समीक्षा में प्रासाद के दो प्रमुख अंग कहे जा रहे हैं—गर्भगृह तथा स्तम्भ । स्तम्भों पर हम पीछे कुछ संकेत कर चुके हैं, गर्भगृह का भर्ष भी अब अस्पष्ट न रहा होगा । अतः इस किञ्चित्कर समीक्षण से यहाँ पर सन्तोष कर अगले स्तम्भ की परिक्रमा करेंगे ।

७. प्रासाद-भूपा (शुभाशुभ लक्षण)

प्रासाद-भूपा को हम कई दृष्टियों से देख सकते हैं, एक तो आकृति-सौन्दर्य, दूसरे कलात्मक चित्रण तथा तीसरे योज्यायोज्य व्यवस्था का प्रतिपालन ।

आकृति-सौन्दर्य के प्रासाद-निवेश की प्रक्रिया में नाना आकृतियाँ उपवर्णित हैं । चौकोर, गोल, षट्कोण, अष्टकोण आदि । साथ ही साथ उनके कलेवर के निर्माण में शुकनासा में लेकर स्कन्ध तक नाना विच्छिन्नितियाँ विनिर्मित होकर प्रासाद के प्रकृति-सौन्दर्य को बढ़ाती हैं । शिखरयोजना, कलश-स्थापन, आमलक-अकन आदि सभी इसी के उपकारक हैं । कलात्मक चित्रण में नाना वर्णय चित्र-प्रतिमाओं के चित्रण के साथ-साथ प्रासादादों की रचना भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं है । स्तम्भों की रूपरेखा से परिचित पाठक प्रासाद-स्तम्भों की रचना-विच्छिन्नितियों का पता लगा सकते हैं । पुनः प्रासादों के नाना निवेश, जैसे अन्धकारिका, जगती, पीठ आदि भी भूपा-विन्यास के लिए कम प्रेरणा नहीं देते । रामेश्वरम् की प्रदर्शिका, उत्तरी प्रासादों की जातियाँ इस तथ्य के निदर्शन हैं ।

अथच भवन-भूपा अथवा भवनापरि अथवा उसके अभ्यन्तर में कौन-कौन से आलेख्य अथवा निर्मय आदि योज्य है—इस विषय पर भवन-पटल के 'भवनभूपा' नामक अध्ययन में प्रकाश डाला जा चुका है । वह माघागण जनोचित आवास भवनो एव राजहम्यों का प्रकरण था, परन्तु समरागणसूत्रधार ने वही पर—

पुरस्तात् कीर्तितान्यत्र प्रयोक्तव्यानि यानि च ।

तानि शस्तानि कक्षासु सभादेवकुलेषु च ॥

अथच

इति कथितमयोज्यं योजनीयं च बुद्ध्या भवनशयनकक्षादेवधिण्यादिकेषु ।

यह भी निर्देश किया है । इसमें योज्यायोज्य की यह व्यवस्था सभी वास्तु-भवनों, सभाओं तथा देवनायतनों के लिए उचित है । अतः प्रासादों पर किन-किन देवचित्रों, कंठ-कैसे आलोच्यो तथा अन्य उपादानों का चित्रण करना चाहिए यह सब भावानुपगिक ही है । भवनपटल के परिशीलन में यह व्यवस्था ज्ञातव्य है ।

अस्तु, प्रासाद-भूपा का सबसे बड़ा मर्म प्रासाद-वास्तु का ठीक-ठीक मान परिकल्पन है । समरागणसूत्रधार ने ठीक ही लिखा है—

प्रमाणे स्थापिता देवाः पूजाहोच्च भवन्ति ते ।

अतः ठीक-ठीक प्रमाणों से परिकल्पित प्रासाद देवावास के लिए शुभ है । प्रासाद की बाह्य भूपा पर समरागणसूत्रधार के प्रासाद विषयक विभिन्न अध्यायों में विभिन्न

प्रकार के रचना वैचित्र्य से जो प्रासाद-भूषा परिकल्पित हुई है, उसका यहाँ पर एक-दो स्थलो में उदाहरण पर्याप्त होगा—

बाह्यस्थाने ततः स्थानाद् द्वादशशेभर्णधरैः ।
 हेमरत्नमयैः स्तम्भैः शुक्लपट्टैश्च भूषितैः ॥
 शुक्लालंकारलक्षितैर्वितानैश्च विभूषणैः ।
 स्फाटिकैर्विविधैर्जालैः सहिरन्मणिवेदिकैः ॥
 हंसकर्णकपोतालीतैर्यक्ष्णाल्यधकणिकैः ।
 पर्यन्तदेशधृतया गर्भस्योपरि घण्टया ।
 लोकनाथेन तत् सृष्टमाद्यं वैराजसंजितम् ॥

टिप्पणी—वितानों की संख्या २५ है—इसी प्रकार हंसकर्ण, सिंहकर्ण आदि विभिन्न प्रासाद-भूषाओं के नाना प्रभेद हैं ।

इस अध्याय के एक स्थल पर हमने यह सकेत किया था कि प्रासाद की सबसे बड़ी भूषा उसकी सम्यक् संयोजना एवं निवेश-प्रक्रिया है । अब उसी ओर अब ध्यान देना है ।

समरागणसूत्रधार का 'शुभाशुभलक्षण' नामक ५०वाँ अध्याय इस दृष्टि में विशेष द्रष्टव्य है ।

प्रचस्त प्रासादों की गणना समरागण में इस प्रकार है—

१—सम	६—दिविभागामूढ	१७—सुविभक्त	२५—शरीरामकीर्ण
२—समकर्ण	१०—प्रमाण-संस्थित	१८—सुसंस्थ	२६—संस्थानसंस्थित
३—सममन्त्र	११—कर्णपादियुक्त (ऊर्ध्व)	१९—रम्य	२७—जानिदृष्ट
४—समक्षण	१२—कर्णपादियुक्त (अध)	२०—अविकृत	२८—मृदुमूल, (अद्यम्नादपि) पादमुदङ्ग
५—नात्युच्च	१३—मनिलान्तरममायुक्त	२१—समभागविभक्त	२९—आमूलमानकदृढ
६—नानि ह्रस्व	१४—उदयामकीर्ण	२२—अनिन्दयुक्त	३०—सुश्लिष्टद्वयान्वित
७—कर्णविह्वल	१५—छाद्यामकीर्ण	२३—स्वजातिक	३१—सधिसन्धानयुक्त
८—आयामविह्वल	१६—स्वमानपरिकल्पित	२४—अन्यजात्यप्रदूषित	३२—देवजाति विभूषण- विभूषित

इस प्रकार की सन्निवेश योजना में सन्निविष्ट प्रासाद प्रचस्त ही नहीं शुभकारी भी बताये गये हैं—

प्रासादाः शुभदा नित्यं पूजासंस्कारवर्धनाः ।

कर्ता कारयिता चैषां परा बृद्धिमवाप्नुयात् ॥

अब प्रशस्त प्रासादों की विवेचना के उपरान्त अप्रशस्तों का भी संकेत आवश्यक है—

अप्रशस्त प्रासाद

१-विषम	१०-कर्णपादीविष्ट	१६-अन्यजातिप्रहपित
२-कर्णहीन	११-छाद्यसकीर्णक	२०-परावृत्त
३-कलेजबन्ध	१२-छाद्यहीन	२१-अन्यसकीर्ण
४-भयावह	१३-दुर्विभक्त	२२-अन्यविग्रह
५-विषमस्तम्भ	१४-कुसंख्य	२३-मूलपाददुर्बल
६-विषमक्षण	१५-विकलद्वय	२४-विश्लिष्टपीठमन्धिक
७-अत्युच्च	१६-विषमान्विन्दक	२५-अत्रिंश्विष्ट
८-कर्णायामविकल	१७-भागहीनान्विन्दक	२६-उत्तरश्लिष्ट
९-विभावविहीन	१८-पण्वित	२७-अदेयभूषणयुक्त

टिप्पणी—००में अप्रशस्त प्रासादों के निर्माण में नाना अशुभ आपत्ति हैं।

(समरगणमंत्राङ्क, अध्याय ४०)

८. प्रासाद-प्रतिमा

प्रासाद-प्रतिमा का विषय बड़ा गम्भीर एवं व्यापक है। यहाँ पर स्थानाभाव में विशेष प्रतिपादन दुष्कर है। तथापि इस अत्यन्त मौलिक विषय के द्वारा संक्षेप में प्रासाद-निवेश का उपसंहार करना है। वास्तव में यह विषय कलात्मक न होकर दार्शनिक एवं धार्मिक विशेष है। भारतवर्ष की कला, जैसा कि बार बार कहा गया है, अध्यात्मोन्मेष में ही निखरी है। उसका भौतिक आधार नगण्य है। प्रासाद-स्थापत्य अथवा मन्दिर-स्थापत्य (जो भारतीय कला का मुकुटमणि है) भी उसी दार्शनिक भित्ति पर खड़ा हुआ है। अतः इसका समझने के लिए पहले हमें प्रासाद की हिन्दू दृष्टि की ओर पुनः ध्यान ले जाना है। प्रासाद भवन नहीं है, वह पूजा-स्थान भी नहीं है (पूजा-स्थान के लिए प्रासाद के प्रधान निवेश गर्भगृह के अतिरिक्त मण्डपादि-निवेश पर हम पीछे संकेत कर चुके हैं)। वह स्वयं पूज्य है अतएव प्रासादों के नाना भेदों में मान्य प्रासादों (अर्थात् अन्वकारिका या भ्रमणी नाम की चतुर्दिक् पण्विष्टिता पद्या—सर्कमबेलटरी पैसेज में समन्वित) की भी एक प्रमुख परम्परा पल्लवित हुई। प्रासाद पुरुष है, साक्षात् विराट् पुरुष (दे० पीछे का विवेचन तथा तत्सम्बन्धी नाना अवतरण), उसे पुरुष मानकर समझदार मन्त्रवित् को उसकी पूजा करनी है—'प्रासाद पुरुष मत्वा पूजयेन्मन्त्र-वित्तम।' अथवा प्रासाद के विकास में 'कलेवर-सिद्धान्त' अथवा 'अवयवावयवी सिद्धान्त' ही उसकी कसौटी है। प्रासाद-प्रतिष्ठा में (जैसा हमने पीछे प्रारम्भिक संस्कारों के निर्देश में देखा)

गर्भाधान संस्कार एक अनिवार्य अंग है। विष्णु-संहिता (१३२२) का स्पष्ट आदेश है कि बिना गर्भाधान के प्रासाद परम धाम बन ही नहीं सकता। पुरुषोत्पत्ति के सादृश्य (अनालोजी) पर प्रतिष्ठित प्रासादोत्पत्ति के सिद्धान्त के समर्थन में हम पीछे प्रासादांगो एवं पुरुषांगो का पारस्परिक सादृश्य दिखा चुके हैं। इस किञ्चित्कर उपोद्घात से प्रासाद-प्रतिमा का कुछ रहस्य हम अवश्य समझ सके होंगे। अब प्रासाद तथा प्रासाद-प्रतिमा की प्रतिष्ठा के पावन प्रदेश पर थोड़ा-सा विवरण करना है।

प्रासाद-प्रतिष्ठा (मन्दिर-प्रतिष्ठा)

प्रासाद-प्रतिष्ठा को समझने के लिए हमें पौराणिक पूर्वधर्म का पुनः स्मरण करना होगा। हिन्दू मस्कृति के लम्बे इतिहास में धर्म के दो ही प्रमुख रूप—इष्ट तथा पूर्व देखने का मिलते हैं, अन्य विकास तो प्रभेद मात्र समझने चाहिए। इष्ट का तात्पर्य यज्ञ तथा पूर्व का देवालयार्थ निर्माण है। वैदिक धर्म में इष्ट का प्राधान्य था, बाद में पूर्व में पदार्पण किया तो “इष्टापूर्व” दोनों बराबर चलते रहे, परन्तु पौराणिक युग में तो पूर्व-धर्म ही सर्वातिशायी धर्म बन गया। पूर्व-धर्म वास्तव में बड़ा व्यापक है। वह एक प्रकार से भारतीय जनसमाज (जिसमें उच्च वर्ण एवं निम्न वर्ण शूद्रादि दोनों सम्मिलित हैं) का सामान्य धर्म है। पूर्व-धर्म में प्रतिष्ठोत्सर्ग की मस्था अति प्राचीन है। वह सूत्र-कालीन भी है (दे० लेखक का ‘हिन्दू प्रासाद’, पृष्ठ ४२)। तदनुसार सूत्र-ग्रन्थों के इसी प्राचीन खोल में प्रतिष्ठा एवं उत्सर्ग की जो महानदी बहती, वह पुराणों के सागर में जा मिली। पुराणों में इस पद्धति का बृहद विजृम्भण हुआ। अग्निपुराण (अ० ६४), मत्स्यपुराण (अ० ५८) आदि में ये विवरण द्रष्टव्य हैं। तन्त्रों एवं आगमों की भी यही गाथा है। पञ्चरात्र आदि तन्त्र-ग्रन्थ एवं कामिकादि आगम ग्रन्थ सभी में यह विकास परकाष्ठा तक पहुँच गया। कालान्तर पाकर अर्वाचीन समय में प्रतिष्ठा-सम्बन्धी अनेक प्रतिष्ठित स्वतन्त्र ग्रन्थ भी लिखे गये, जिनमें हेमाद्रि का दानक्रियाकौमुदी, रघुनन्दन का जलशय्यात्मगतत्व, नीलकण्ठ के प्रतिष्ठामयूख तथा उत्सर्गमयूख आदि विशेष उल्लेख्य हैं। वैसे तो प्रतिष्ठा का तात्पर्य धर्मार्थ समर्पण है, परन्तु प्राचीन धर्मशास्त्रों के अनुसार यह विधिपूर्वक होना चाहिए। प्रतिष्ठा-पद्धति के चार अंग क्रमशः हैं—सकल्प, होम, दान तथा दक्षिणा एवं भोजन। उत्सर्ग एवं दान में थोड़ा सा अन्तर है। उत्सर्ग भी दान है परन्तु दान व्यक्तिगत है, अतः उसका भोग वर्जित है। उत्सर्ग तो सर्व भूतों के लिए होता है अतः उत्सर्ग (दान) भी तो उन भूतों में एक है, अतः वह भी समान रूप से उसके भोग का अधिकारी है। देवतायतन, बापी, कूप, तडागादि का उत्सर्ग कर देने पर भी उत्सर्ग (दान) इनके भोग का अधिकारी रहता है।

कालिका-पुगण में तो पूर्त-धर्म (प्रतिष्ठा एव उत्सर्ग) को इष्ट-धर्म से भी ऊँचा माना गया है—

इष्टापूर्तौ स्मृतौ धर्मौ भूतौ तौ शिष्टसंमतौ ।
प्रतिष्ठाप्य तयोः पूर्तमिष्टं यज्ञादिलक्षणम् ।
भुक्ति-भुक्तिप्रदं पूर्तमिष्टं भोगार्थसाधनम् ॥

अर्थात् इष्ट एव पूर्त दोनों ही शिष्टसम्मत धर्म हैं। पूर्त का वापी, कूप, तडाग, देवतायतन आदि की प्रतिष्ठा से तात्पर्य है एव इष्ट का यज्ञ-कर्म में। इनमें इष्ट-धर्म एक मात्र भोगार्थ-साधन है परन्तु पूर्त तो भुक्ति एव भुक्ति दानों का ही साधन है। अतः इसी महाभावना में पूर्त-धर्म के परिपाक में देवतायतन-निर्माण एक बृहत् निवेश है जिसमें प्रासाद या विमान देव-भवन ही अभिप्रेत नहीं है वरन् उससे सम्बन्धित नाना अन्य निवेश भी सुतरा मन्त्रिविष्ट होने हैं—जैसे आगम (पुण्य एव फलवृक्षा का आरोपण), जलाशय (मन्दिर का अभिन्न अंग)—वापी कूप तडागादि।

सूत्रकारों ने यद्यपि प्रतिष्ठा एव उत्सर्ग में केवल कृपादि जलाशयों का ही प्रतिपादन किया है परन्तु जलाशयोत्सर्ग में पादपारोपण का पृथक् विवेचन है। भारतवर्ष की प्राचीन सभ्यता में वृक्षारोपण, वृक्ष-पूजा एव वृक्ष-माहात्म्य एक अभिन्न अंग है। यागादि में वृक्षों के बहुत प्रयोग (यूप, समिधा, यज्ञ-पात्र—तृवा, जुहू) से हम परिचित ही हैं। वृक्षों की बन्दनवार प्रायः सभी सम्कारों एव समारोहों की एक प्राचीन परम्परा है। वृक्ष-पत्र, वृक्ष-पुष्प वृक्ष-फल के बिना क्या कोई कभी भी कर्मकाण्ड सम्पन्न हुआ है ?

अश्वत्थोदुम्बर-प्लक्षधूतग्वप्रोषपल्लवाः ।

पञ्चपल्लव इत्युक्ताः सर्वकर्मसु शोभनाः ॥

हेमाद्रि—व्रतवण्ट

जिस स्थान पर कृपादि जलाशयों की प्रतिष्ठा होती एव धर्मार्थ उनका उत्सर्ग होता है वहाँ वृक्षारोपण (विशेष कर बड़े-बड़े वनस्पतियों—न्यग्रोध-पिप्पल आदि का) अनिवार्य समझा जाता था। इस उष्ण-प्रधान देश में कोई भी जन-स्थान बिना वृक्षों की छाया के कैसे रह सकता था। अथवा वृक्ष-पूजा का भी देव-पूजा के समान ही माहात्म्य रहा है। महाभाष्यकार पतञ्जलि के उस सुदूर समय में भी “आम्नाश्च मिक्ताः पितरश्च प्रीणिताः” का विश्वास प्रतिष्ठित था। महाभारत में वृक्षारोपण बड़ा प्रशस्त माना गया है, विशेष कर तडाग के तट पर—

वृक्षदं पुत्रवद् वृक्षास्तारयन्ति परत्र च ।

तस्मात्तडागे सर्ववृक्षा रोप्याः श्रेयोविना सदा ॥

पुत्रवत्परिपाल्याश्च पुत्रास्ते धर्मतः स्मृताः ॥ (अनु० ५८.३०)

विष्णुधर्मसूत्र (६१.४) का भी यही समर्थन है —

रोपयितुं वृक्षाः परलोके पुत्रा भवन्ति ।

वृक्षारोपण का माहात्म्य पुराणों की पुण्य-भूमि पर और भी निखर उठा (दे० पद्मपुराण), जहाँ वृक्षारोपण, देवालय-निर्माण-कार्य पूर्त-धर्म एवं यागादि कर्मकाण्ड दृष्ट-धर्म के समान स्वर्ग-प्राप्ति का साधन बनाया गया है । अस्तु, वृक्षारोपण की इस पुरातन प्रथा पर यहाँ संकेत करने का अभिप्राय पाठकों का ध्यान उस नथ्य की ओर आकर्षित करने का है जहाँ पर देवालयन या मन्दिर-निवेश की पद्धति में वृक्ष एक अभिन्न अंग थे । मत्स्यपुराण (दे० अ० २७० २८-२९) में स्पष्ट लिखा है कि मन्दिर के मण्डप की पूर्व दिशा में कच-वृक्ष, पश्चिम में कमलाकर तथा उत्तर में पुष्प-वृक्षों के साथ-साथ नाद-तलादि वृक्ष भी आरोपित हों । प्राचीन धर्मशास्त्रों में वृक्षों की रक्षा पर बड़े कठोर नियमों का अन्वयन है (दे० विष्णुधर्मसूत्र ४५४ ५६) । अतः स्पष्ट है कि किसी भी प्रतिष्ठा एवं उत्सर्ग का वृक्षारोपण एवं वृक्षों की रक्षा अनिवार्य अंग है । इस अन्तर्गत नक्षत्र समीक्षा में हम यही निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि पूर्त-धर्म के प्रधान अंगों में केवल जलाशय (वापी, कूप, तलाव) एवं आगम की प्रतिष्ठा एवं उनके उत्सर्ग पर ही सूत्र-ग्रन्थों में सामग्री है । जहाँ तक मन्दिर-प्रतिष्ठा अथवा मन्दिर में प्रतिमा-प्रतिष्ठा का प्रश्न है वह वैदिक व्यवस्था (सूत्र-ग्रन्थ जिसके अभिन्न अंग हैं) नहीं है । यह तो स्मार्त एवं पारशीक संस्था है, अतएव देवालय-प्रतिष्ठा भी इसी कौटि की है— इसमें मत्स्यपुराण का निम्न प्रवचन बड़ा महत्वपूर्ण है —

एवमेव पुराणेषु तडागविधिरुच्यते ।

कूपवापीषु सर्वासु तथा पुष्करिणीषु च ।

एष एव विधिर्दृष्टः प्रतिष्ठासु तथैव च ।

मन्त्रतस्तु विज्ञेयः स्यात् प्रासादोद्यानभूमिषु ॥ (४. ५८. ५०-५२)

अर्थात् जो विधि तडागादि जलाशयों की प्रतिष्ठा एवं उत्सर्ग में प्रचलित है वही उद्यानादि पर एवं प्रासाद अर्थात् देवालय पर भी घटित समझनी चाहिए—विशेष यह कि मन्त्र के प्रयोग में थोड़ा सा हेरफेर अवश्य रहे ।

पारशीक प्रासाद प्रतिष्ठा तथा देवता-प्रतिष्ठा पर विस्तृत विवरण प्रायः सर्वत्र प्राप्त होते हैं । देवता-प्रतिष्ठा पर हम आगे विशेषरूप से लिखेंगे । मठ-प्रतिष्ठा भी मन्दिर-प्रतिष्ठा के गणन प्राचीन परम्परा है । सत्य तो यह है कि मठ एवं मन्दिर

एक दूसरे के अभिन्न अंग हैं । आदि शंकराचार्य के जगत्प्रसिद्ध चार मठ जगत्प्रसिद्ध चार मन्दिर भी हैं । बदरिकाश्रम में मठ भी है और मन्दिर भी । इसी प्रकार पुरी में जगन्नाथजी के जगत्प्रसिद्ध मन्दिर एवं मठ दोनों में हम परिचित हैं । द्वारकापुरी, रामेश्वरम् आदि का भी यही इतिहास है । अस्तु, यहाँ पर हम दिशा में विशेष भ्रमण न कर अब प्रासाद-निर्माण के प्रयोजन पर थोड़ा-सा सकेत आवश्यक है । वाग्वही 'बृहत्संहिता' का प्रवचन हम पीछे दे चुके हैं । 'महानिर्वाण तन्त्र' १३ २४-२५ इसी प्राचीन मर्म के उद्घाटन में निर्देश करता है कि काष्ठादि से विनिर्मित छाद्य-प्रासाद की अपेक्षा इष्टकाओं से विनिर्मित प्रासाद शतगुण पुण्य प्रदान करते हैं, परन्तु पापाण से बनाये गये प्रासाद तो इष्टका-प्रासाद से सहस्रगुण फलदायक होते हैं ।

प्रासाद-कार्य यज्ञ-कार्य के समान ही धार्मिक कार्य हैं—यह हम कई बार कह चुके हैं, सत्य तो यह है कि हिन्दू-दृष्टि में कोई भी वास्तु-कार्य यज्ञ-कार्य के समान पुनीत एवं स्वर्गकारक है । प्राचीन काल में लोगों का विश्वास था कि मन्दिर-निर्माण में पुण्य-लाभ होता है (दे० मिहिरगुप्त का खानियर पापाण-शिल्प-लेख) । अग्निपुराण (अ० ३८.१०-११ तथा २४-२६) का भी यही उल्लेख है । 'जैवागम-निबन्धन' में इसी तथ्य का समर्थन करना है—

यो वै शिवालये भवत्या शुभं कारयतीति स्तम्भः ।

त्रिसप्तपुरुषांस्तल्लोकं शम्भोर्गमयति ध्रुवम् ॥

तस्मात्सर्वप्रयत्नेन महादेवस्य मन्दिरम् ।

सर्वैरवश्यं कर्तव्यम् आत्मान्युदयकाक्षिभिः ॥

'यमसंहिता' का भी ऐसा अभिमत है—

कृत्वा देवालयं सर्वं प्रतिष्ठाप्य च देवताम् ।

विधाय विधिवच्चित्रं तत्तल्लोकं विन्दते ध्रुवम् ॥

इसी प्रकार 'महानिर्वाण-तन्त्र' (दे० १३ २४०-४४) में 'प्रासाद-स्तवन' बड़ा ही मार्मिक है । अस्तु, हम प्राचीन महाविश्वास का जन-समाज में दृढ़ता प्रचार था कि वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ भी प्रासाद-वास्तु के विवेचन के अवसर पर पुराणों एवं धार्मिक ग्रन्थों के सदृश देवतायतन-निर्माणजग्य-पुण्य का प्रबल एवं प्रचुर सकेत करते हैं (दे० पीछे का प्रकरण) ।

८. प्रासाद-प्रतिमा-प्रतिष्ठा

प्रासाद-वास्तु की उद्भावना में मूर्ति (मानव कलेवर) के ही सदृश नाना रचनाओं के दर्शन होते हैं—यह हम देख ही चुके हैं । अतः जिस प्रकार शरीर और

प्राण का सम्बन्ध है उसी प्रकार प्रामाद और प्रतिमा का सम्बन्ध भी है। प्रामाद-वास्तु की नाना ऊपरी भूषाओं, बिच्छित्तियों एवं रचनाओं को एक मात्र प्रामाद-मन्दिर के बाह्य कलेवर तक ही सीमित रखना और गर्भगृह को बिल्कुल इनसे शून्य रखना—इन दोनों का भी यह मर्म है।

प्रतिमा-प्रतिष्ठा को हम दो दृष्टियों से देखते हैं—सांस्कृतिक दृष्टि से तथा कलात्मक दृष्टि से। प्रथम दृष्टिकोण से 'ईशानशिवगुरुदेवपद्धति' में प्रतिमा-प्रतिष्ठा की निम्न पंच विधा का निर्देश है—

१. प्रतिष्ठा—विशेष कर लिङ्गस्थापन में—ब्रह्मशिखा पर लिङ्ग की स्थापना के साथ पिण्डकायोग को 'प्रतिष्ठा' कहते हैं।

२. स्थितस्थापन—नामक प्रतिष्ठा के विषय रत्नज, हेमज आदि धातु-लिङ्ग हैं परन्तु उनकी उम प्रतिष्ठा में विशेषता एक पिण्डका-कल्पन है।

३. स्थापन—अथवा प्रतिष्ठापन-कोटिक प्रतिष्ठा का सम्बन्ध बाण-लिङ्गों, आर्ष लिङ्गों तथा म्वायम्भुव लिङ्गों की स्थापना से है।

४. उत्थापन—का सम्बन्ध जीर्णोद्धार से है अर्थात् लिङ्गों अथवा जीर्ण प्रतिमाओं की प्रतिष्ठा में उत्थानाभिधा प्रतिष्ठा विहित है।

५. आस्थापन—उपर्युक्त प्रतिष्ठा-प्रकार एक प्रकार से 'निष्कन' अर्थात् अव्यक्त प्रतिमाओं (लिङ्गों) से सम्बन्धित है परन्तु 'सकल' अर्थात् व्यक्त प्रतिमाओं की प्रतिष्ठा में आस्थापन कोटि की प्रतिष्ठा का आदेश है।

प्रतिष्ठा-प्रकारों के उम निर्देश के उपरान्त प्रतिष्ठा-विधान के सम्कार-पक्ष पर भी कुछ प्रतिपादन अभिप्रेत था, परन्तु यह विषय स्थापत्य की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण नहीं है। अतः यहाँ निर्देश मात्र अभीष्ट है (विशेष विवरण हमारे अंग्रेजी ग्रन्थ 'वास्तु-शास्त्र' में—द्रष्टव्य है)। डा० काणे ने अपने धर्मशास्त्र के इतिहास में उम विषय की सुन्दर चर्चा की है और इस पद्धति का उद्घाटन भी किया है। प्रतिमा-प्रतिष्ठा के साथ-साथ प्राचीन ग्रन्थों एवं पद्धतियों में पुनः प्रतिष्ठा तथा जीर्णोद्धार की भी विशेष व्याख्या है। यहाँ इन सब पर विवेचन अभीष्ट नहीं है।

अन्त में प्रतिमा-प्रतिष्ठा के कलात्मक पक्ष पर थोड़ा सा संकेत आवश्यक है। प्रामाद-स्थापत्य में प्रतिमाओं के प्रकल्पन के दो प्रमुख वर्ग हैं—एक प्रधान-देवता-प्रतिमा तथा उसके परिवार देवों की प्रतिमाएँ, दूसरे मन्दिर के नाना स्थानों (विशेष कर उसके शिखर-कलेवर) पर नाना वर्गीय प्रतिमाओं, यक्षों, गन्धर्वों, ऋषियों, मुनियों, अम्बराओं, देवियों आदि के नाना चित्रण (स्कल्पवर्त्म)। इन दो प्रतिमा-वर्गों के साथ-साथ एक तीसरा वर्ग भी है जो एक प्रकार के अभिप्राय-वर्ग (सेम्बुल्य) के नाम से उप-

श्लोकनीय है। इस वर्ग में मकर, गज, सिंह, शार्दूल, मयूर, पूर्णघट, नवनिधि कीर्तिमुख, हंस, स्वस्तिक, चक्र, पर्वत, सूर्य, नवग्रह, जल, यक्ष, कमल आदि विशेष उल्लेखनीय हैं। डा० फ्रेमरिंग ने अपने 'हिन्दू टेम्पुल' (दे० द्वितीय भाग) में इनका सुन्दर अध्ययन प्रस्तुत किया है। इन उपलक्षणां में प्रासाद एवं प्रतिमा की जो थीमिस हमने प्रस्तुत की है वह स्पष्ट होती है। हमने भी अपने अंग्रेजी ग्रन्थ में इनकी विवेचना की है जिसका सार रूप निम्न अवतरण पाठकों के लिए विशेष हृद्य एवं अवनवद्य प्रतीत होगा—

प्रासाद के विभिन्न अंगो—द्वार, गवाक्ष आदि पर जो उपलक्षणात्मक चित्रण, जैसे कीर्तिमुख, शार्दूल, शक्तिमूर्ति, सिंहनी आदि नाना चित्रण उस परम सत्ता, विभु-सत्ता के प्रतीक ही नहीं हैं बल्कि शक्ति एवं शिव की समुक्त सत्ता के भी अभिव्यजक हैं। मिथुन-चित्रण, आमलक-न्याम, विन्दु-विनिवेश आदि ये सभी उपलक्षण ब्रह्माण्ड की तसवीर हैं जो पुरुष-मानव को प्रासाद-पुरुष के तादात्म्य में परिवर्तित करने हुए उस विराट् पुरुष के दर्शनार्थ अथवा माक्षात्कारार्थ प्रस्तुत किये गये हैं।

मण्डप, प्राकार, गोपुर एवं जगती

मण्डप शब्द का अर्थ बैसे तो बिल्कुल स्पष्ट है। मण्डपो का अवसर विशेष पर निर्माण, यथा यज्ञमण्डप, विवाह-मण्डप बहुत प्राचीन है। परन्तु प्रासाद-प्रांगण में मण्डपों के उदय की अपनी अलग कहानी है।

त्रिदेव-माहात्म्य के पौराणिक युग में जो प्रतिमा-पूजा एवं तदर्थ प्रासाद-रचना का विकास आरम्भ हुआ उसके लिए सांस्कृतिक एवं धार्मिक दोनों दृष्टिकोणों से मन्दिर विभिन्न जनमण्डली, भक्तमण्डली, तीर्थयात्रियों के लिए न केवल दर्शन की वस्तु थे वरन् धर्मजिज्ञासा, भक्ति-पिपासा एवं मोक्षाभिलाषा के जागरूक जीवित जनस्थान थे, जहाँ पर कथा, पाठ, कीर्तन एवं नर्तन आदि से उनके मनोरंजन के सम्पूर्ण सम्भार समुपस्थित हो सके। अतः प्रासादों के समीप अथवा अति निकट मण्डपों की भी आवश्यकता अनुभव हुई। अन्यथा यात्रियों के विश्राम करने के समुचित स्थान कहाँ मिलते? अथवा मध्यकालीन पचायतन-पूजा-प्रणाली के उदय की यह स्वाभाविक माँग थी कि जहाँ विष्णु अथवा शिव को लेकर उनके विभिन्न मन्दिरों के निर्माण हुए वहाँ अन्य देवों के स्थापनार्थ भी उन्हीं मन्दिरों में कहीं अवकाश मिलना चाहिए था, अतः मण्डपों में प्रधान देवता के अनिरक्त अन्य वृन्दारकवृन्द की वन्दना के लिए पर्याप्त स्थान प्राप्त हो सके। इस स्वाभाविक आवश्यकता के पूर्वर्य भी मण्डप-निर्माण का आरम्भ समझना चाहिए।

प्रासाद-मण्डप

समरागणमूत्रधार में प्रतिपादित मण्डप-वास्तु की समीक्षा के प्रथम मण्डपों की ऐतिहासिक समीक्षा करना यहाँ अप्रासंगिक नहीं होगा।

अमरकोश में मण्डप शब्द के सम्बन्ध में—“मण्डपोऽस्त्री जनाश्रयः” लिखा है जिससे उद्भूत उगोद्घात की पुष्टि होती है। जनों—तीर्थयात्रियों—मन्दिरदर्शकों—देव-दर्शकों के आश्रय-स्थान मण्डप थे—यह तो हम पूर्व ही लिख चुके हैं। मण्डप शब्द की व्युत्पत्ति एवं उसके द्योतित विभिन्न अर्थों की अवतारणा में डा० आचार्य महोदय ने अपने वास्तुकोश में सविस्तर विवेचन किया है। यहाँ पर उसका उपयोग करना आवश्यक है। मानसार में ‘मण्डप’ पर एक अध्याय (३४वाँ) है जिसके विषयोद्घाटन के

सम्बन्ध में आचार्य महोदय ने मण्डपों के प्रधान रूप से तीन अर्थ लिखे हैं—(१) ग्रामीण गृह, समुद्रवेला अथवा सरितातट पर या तडाग अथवा पुष्करिणी के कूल पर स्थित भवन, (२) क्षेत्र विशेष में एक विवृत भवन तथा (३) मन्दिर-प्राकार के विभिन्न प्रकोण्ट ।

मण्डपों के त्रैविध्य का ऊपर जो निर्देश है उसका क्रमप्राप्त प्रासाद-मण्डप से ही यहाँ पर विशेष तात्पर्य होने के कारण अन्य दो मण्डप-भेदों का विचार यहाँ अप्रासंगिक है, अतः उनकी विशेष समीक्षा का यहाँ अवसर नहीं ।

मानसार में प्रथम निम्नलिखित सात सामान्य प्रासाद-मण्डपों की रचना बतायी गयी है—

- | | |
|---------|-------------|
| १—हिमज | ४—मलयज |
| २—निषधज | ५—पारियात्र |
| ३—विजय | ६—गन्धमादन |

७—हेमकूट

इन मण्डप-सप्तक के अतिरिक्त अन्य मण्डपों का भी परिगणन हुआ है जिनकी प्रयोग पुरम्बर निम्नलिखित तानिका द्रष्टव्य है—

१—मेरुज	—	पुस्तकालय-प्रकोष्ठ
२—विजय	—	विवाह-मण्डप
३—पद्मक	—	देव-याकशाला
४—सिच	—	साधारण पाकशाला
५—पद्म	—	पुष्पशाला
६—भद्र	—	जलशाला तथा संचयशाला
७—शिव	—	धान्यशाला
८—वेद	—	सभा
९—कुलधारण	—	गन्धशाला
१०—सुखाग	—	अतिथिशाला
११—दार्ब	—	गजशाला
१२—कौसिक	—	वाजिशाला

इनके अतिरिक्त और बहुत से मण्डपों का इस ग्रन्थ में निर्देश है जिनका सम्बन्ध मन्दिर से न होकर राजहर्म्य से है । अतः उनकी चर्चा यहाँ अप्रासंगिक है ।

मानसार के मण्डप-विवरण में यह भी बताया गया है कि देवों तथा भूमि-देवों के आवासों (मन्दिरों एवं भवनों) के मण्डपों की आकृति कैसी होनी चाहिए । वह

ब्राह्मणादि वर्णों के अनुरूप पृथक्-पृथक् बतायी गयी है। जाति, छन्द तथा विकल्प— ये तीन आकृतियाँ क्रमशः ब्राह्मणों, क्षत्रियों एवं वैश्यों के लिए विहित हैं।

मण्डपों की अन्य विशेषताओं के सम्बन्ध में एक उल्लेखनीय विषय है मण्डपों की मुख्यसंख्या (भद्रसंख्या) यथा —

१-दण्डक	द्विभद्र	द्विमुख
२-स्वस्तिक	त्रिभद्र	त्रिमुख
३-चतुर्मुख	चतुर्मुख	
४-सर्वतोभद्र	पञ्चमुख	
५-मौलिक	षण्मुख	

मानसार-लिखित मण्डपों के इस स्थूल दिग्दर्शन के उपरान्त अब अन्य ग्रन्थों की एतद्-विषयक सामग्री का अवलोकन करना है। मत्स्यपुराण का प्रवचन है—

प्रासादस्योत्तरे वापि पूर्व वा मण्डपो भवेत् ।

चतुर्भिस्तोरणैर्युक्तो मण्डपस्त्याच्चतुर्मुखः ॥

अर्थात् मण्डप की रचना प्रासाद के पूर्व अथवा उत्तर में करनी चाहिए। इसके चार मुख होने चाहिए जो चारतोरण द्वारों से अलंकृत हो।

मण्डपों के इस सामान्य वर्णन के उपरान्त निम्नलिखित २७ मण्डपों की परिगणना की गयी है —

१-पुष्पक	१०-विजय	१६-मानव
२-पुष्पभद्र	११-वास्तुकीर्ति	२०-मानभद्रक
३-सुवृत्	१२-श्रुतिजय	२१-सुग्रीव
४-अमृतनन्दन	१३-यज्ञभद्र	२२-हरित
५-कौशल्य	१४-विशाल	२३-कर्णिकार
६-बुद्धिसकीर्ण	१५-मुष्णिष्ट	२४-शतद्विक
७-गजभद्र	१६-शत्रुमर्दन	२५-सिंह
८-जयावह	१७-भागपञ्च	२६-श्यामभद्र
९-श्रीवत्स	१८-नन्दन	२७-सुभद्र

इस परिगणना का आधार स्तम्भ-संख्या है। सबसे अधिक संख्या ६४ स्तम्भों की है। इस स्तम्भानुरूप मण्डप-वर्गीकरण का स्थापत्य में कालान्तर पाकर बड़ा विस्तार हो गया। दक्षिण भारत के बहुसंख्यक मन्दिरों में शतमण्डप (अर्थात् १०० स्तम्भों वाले मण्डपों) की तो बात ही क्या, सहस्रमण्डप (१००० स्तम्भ वाले मण्डप) तक सामान्य निवेश हो गये।

इसी प्रकार गरुड-पुराण एवं स्कन्द-पुराण में भी मण्डप-मण्डना के ऊपर मण्डन किया गया है। स्कन्दपुराण की विशेषता यह है कि इस पुराण में मण्डपों के चित्रक की विभिन्न भूवाओं पर भूरि-भूरि प्रकाश डाला गया है (देखिए स्कन्द०, माहेश्वर खण्ड, अध्याय २४) —

जलं किन्तु स्थलं तत्र न विदुस्तत्त्वतो जनाः ।
 क्वचित् सिंहाः क्वचिद् हंसाः सारसाश्च महाप्रभाः ॥
 क्वचिच्छिखण्डिनस्तत्र कृत्रिमास्तुमनोहराः ।
 तथा नागाः कृत्रिमाश्च ह्याश्चैव तथा मृगाः ॥
 के सत्याः के ह्यसत्याश्च संस्कृता विश्वकर्मणा ।
 तत्रैव चैवंविधिना द्वारपा ह्यवभृताः कृताः ॥
 रथा रथियुता ह्यासन् कृत्रिमाऽकृत्रिमोपमाः ।
 सर्वेषां मोहनार्थाय तथाच संसदः कृताः ।
 एषंभूतः कृतस्तेन मण्डपो दिव्यरूपवान् ॥

इसी प्रकार कामिकागम एवं सुप्रभेदागम इन ग्रन्थों में भी मण्डपों के विषय में समुचित समल्लेख है। कामिकागम में —

एकद्वित्रितलोपेतं चतुष्पंचतलं तु वा ।
 मण्डपं तु तव्यं विषावेत्वं शालानामप्रदेशके ॥

अर्थात् एकभीम, द्विभीम अथवा त्रिभीम, फिर चतुर्भीम एवं पञ्चभीम मण्डपों की विम्बना शालाओं के अप्रदेश में करनी चाहिए। इस अवतरण से मण्डपों की दूसरी ही वास्तु-परम्परा पर प्रकाश पड़ता है। यहाँ पर स्तम्भों का प्राधान्य न होकर भूमिकाओं (तलों) की विशेषता है। यही विशेषता कालान्तर पाकर गोपुर-वास्तु के विकास में सम्भवतः सहायक हुई।

कामिकागम के विपरीत सुप्रभेदागम की मण्डप-व्यवस्था न केवल विशेष प्रशस्त एवं वैज्ञानिक ही है वरन् उसका स्थापत्य में सानुगत्य भी है। मण्डपों का विन्यास प्रामाद-प्रागण में ही विहित है तथा उनकी प्रतिष्ठा का मुख्य उद्देश्य प्रासाद-देवता की नाना आवश्यकताओं की पूर्ति है। सुप्रभेदागम के मण्डपों में तल-विन्यास को तिलाजलि देकर स्तम्भ-विन्यास की ही पुरातन परम्परा की अक्षुण्ण रक्षा की गयी है। चार प्रकार की मण्डप-कोटियाँ इसमें वर्णित हैं —

१—देवतामण्डप

३—वृष-मण्डप

२—स्नपन-मण्डप

४—नृत्त-मण्डप

आये अन्य जिन मण्डपों का इस आगम में वर्णन किया गया है वे निम्न हैं और साथ ही उनके स्तम्भों का निर्देश है —

मण्डप	स्तम्भ
१—नन्दवृत्त	४
२—धियावृत्त	१६
३—वीरासन	२०
४—जयभद्र	३२
५—नन्द्यावर्त	३६
६—मणिभद्र	६४
७—विशाल	१००

अभी तक हमने प्रासाद-मण्डपों की दो परम्पराओं पर दृष्टिपात किया—आगमिक एवं पौराणिक। जहाँ आगमों (देखिए सुप्रभेदागम) में मण्डपों के प्रयोजन पर भी निर्देश है वहाँ पुराण इस प्रकार के मविधान पर मौन है। परन्तु दोनों ही ग्रामाद-प्रांगण में मण्डपों का निवेश विहित मानते हैं तथा उनकी वास्तु-विशिष्टता स्तम्भ-न्यास पर जोर देते हैं। ममरागण भी इसी परम्परा का अनुयायी है। इस ग्रन्थ में सामान्यतः मण्डपों के दो प्रकार प्रदर्शित किये गये हैं, वे हैं —

१—संवृत अर्थात् संयुक्त

२—विवृत अथवा व्यतिरिक्त अर्थात् डिट्चड

प्रासाद के समान ही मण्डप की प्रतिष्ठा एवं रचना अभिप्रेत है। मान एवं सस्या के अनुसार मण्डप ज्येष्ठ, मध्यम, कनिष्ठ प्रभेद से प्रविभाजित होते हैं। शतपद-वास्तु से इनका विभाजन विहित बताया गया है। इसमें यह निष्कर्ष निकलता है कि ममरागण की वास्तु-विद्या में पूर्वोक्त दोनों परम्पराओं को प्रश्रय मिला है। मण्डप प्रासादाकृति सन्निविष्ट हो—इससे यह भी बोद्धव्य है कि उनका कलेवर प्रासाद-कलेवर, भृग आदि सज्जाओं से सज्जित हो। सम्भवतः यह कामिकागम के ही अनुगत है। ६६ वे अध्याय में निम्नलिखित आठ जिन मण्डपों का वर्णन है वे इसी कोटि में आते हैं —

१—भद्र	५—स्वस्तिक
२—नन्दन	६—सर्वभद्रक
३—महेन्द्र	७—महापद्म
४—वर्धमान	८—गृहराज

इन मण्डपों का शतपद-वास्तु-विभाजन विहित है। दूसरी विशेषता यह है कि इनका आयाम प्रासाद के आयाम की अपेक्षानुसार अथवा एक पाद कम हो। इसी प्रकार मण्डपों

के विभिन्न वास्तु-अवयवों पर प्रकाश डालकर इनकी नाना स्थापत्य भूषाओं पर विशेष विवरण लिखा गया है।

इनकी विशेषताएँ मत्स्यपुराण में वर्णित मण्डपों से मिलती हैं। मत्स्या-साम्य तथा संज्ञा-साम्य के अतिरिक्त इनमें स्तम्भ-विन्यास भी सामान्य है।

वहाँ निम्नलिखित २७ मण्डपों का वर्णन किया गया है —

१-पुष्पक	१०-वस्तुकीर्ण	१६-मानव
२-पुष्पभद्र	११-ध्रुति	२०-मानभद्रक
३-अमृतनन्दन	१२-जय	२१-मुग्धोव
४-कौशल्य	१३-यज्ञभद्र	२२-हर्ष
५-संकीर्ण	१४-विशाल	२३-कर्णिकार
६-गजभद्र	१५-मुश्लिष्ट	२४-मिह
७-जयावह	१६-शत्रुमर्दन	२५-पदार्धिक
८-श्रीवत्स	१७-?	२६-सारभद्र
९-विजय	१८-दम	२७-सुभद्र

समरागण के प्रामाद-मण्डपों के सम्बन्ध में इतना उल्लेख करना और भी अवशेष है कि मण्डपों का एव प्रामादों का मन्त्रिवेश प्रायः एक-सा ही है। वास्तु-भेद अवश्य है अन्यथा मण्डपों एव प्रामादों में कोई विशेष अन्तर नहीं है। ग्रन्थकार स्वयं लिखता है—

यानि प्रासादनामानि तानि स्युर्मण्डपेष्वपि ।

वास्तुभेदेन भेदोऽयं मण्डपानां विधीयते ॥

अर्थात् जितने प्रासाद हैं उतने ही मण्डप होते हैं तथा जो प्रामादों के नाम होते हैं वही मण्डपों के भी। इनका परस्पर विभेद वास्तु-भेद है। अथवा इन मण्डपों का निर्माण भिन्न-भिन्न प्रयोजनवश किया जाता है—अर्थात् यज्ञार्थ, यतियों के आश्रमार्थ, देवता के पाकशालार्थ, यात्रियों के विश्रामार्थ एवं राजाओं के लिए विहाराार्थ भी। इन मण्डपों का समरागण के समय में जो वास्तु-वैशिष्ट्य प्रोल्लसित हुआ उसमें प्रासादानुरूप मण्डप-कलेवर भी निमित्त होने लगा। खजुराहो तथा भुवनेश्वर के प्रासाद-पीठों पर मण्डपों की यही शैली देखने को मिलती है। मत्स्यपुराण प्राचीन स्थापत्य का प्रतिनिधि होने के कारण मण्डप-कलेवर को इस प्रकार की वास्तु-भूषाओं से अलगर रखता है; परन्तु समरागण के समय में यह भूषा पराकाष्ठा को पहुँच गयी।

अस्तु, अभी तक हमने प्रासाद-मण्डपों के ऐतिहासिक विकास एवं उनके नाना प्रयोजनों तथा उनके विन्यास की रूप-रेखाओं पर विशेष ध्यान दिया। प्रासाद-मण्डपों

के विन्यास में प्रासाद-कला और प्रासाद-तत्त्व के विकास-बीज विद्यमान हैं। समरांगण की काव्यमयी भाषा में प्रामाद एक राजा है अतः उसकी भूषा और परिधान तथा परिच्छद के अनुरूप अगती-पीठ तथा मण्डप-विन्यास भी वाञ्छित है। प्रासाद का सम्बन्ध विशेष कर मन्दिर के गर्भगृह से है। इस प्रकार प्रासाद पर प्रोत्थित वास्तु प्रामाद की मञ्जा सम्पन्न करते हैं। प्रामाद इस प्रकार का प्रमुख निवेश है परन्तु प्रासाद-राज की अन्य नाना आवश्यकताओं के अनुरूप नाना भवनों का विन्यास भी वाञ्छित है। मध्य-कालीन वास्तु-कला में-विशेष कर प्रामाद-कला में राजभवनों के विन्यास का भाव प्रकट होता है। राजाओं के महलों के नाना प्रकोष्ठों में हम परिचित ही हैं। राजदर्शन के लिए चार-पाँच प्राकार प्रकोष्ठों को पार करना पड़ता था। उसी प्रकार देव-दर्शन के लिए दर्शकों को पहले मण्डपों से गुजरना पड़ता था। मण्डपों में जब दर्शक आते थे और वहाँ के चित्रणों को देखकर जिस भावातिरेक के साथ पदार्पण करते थे उससे दर्शनार्थी एक प्रकार से देव-सामुख्य के लिए अपने को तैयार करते थे। मण्डपों का वातावरण इस तैयारी के लिए सर्वथा अनुकूल होता था। पुष्प एवं धूपों की गन्ध से सुवासित मण्डप देवाधिराज्य का सकेत करते थे। मण्डपों का यह विकास मध्य-कालीन है। मध्यकालीन वास्तु-कला के प्रसिद्ध निदर्शनों में, जैसा ऊपर सकेत है, उत्तर-भारत के, विशेष कर खजुराहो एवं भुवनेश्वर के, मन्दिर विशेष उल्लेख्य हैं।

मण्डप वास्तव में प्रासाद से भी प्राचीन है। इनका विकास वैदिक सदसु और उत्तर-वैदिक (अर्थात् महाकाव्यकालीन) सभाओं से हुआ है। सभा का वास्तु-विन्यास सरल एवं छाद्य मात्र (पेन्ट रूफ) था। सभा-भवनों की दूसरी वास्तु-विशेषता बहुमूल्यक स्तम्भों का विन्यास था। द्वार एवं भित्ति आदि अथवा शिखर-भूषाओं आदि का उनमें कोई स्थान नहीं था। सभा-भवनों की यह वास्तु-पद्धति दक्षिण भारत के मन्दिरों के विनिविष्ट मण्डपों में आज भी प्रत्यक्ष है। इन मण्डपों में स्तम्भ-विन्यास ही प्रधान वास्तु-कर्म है। उपर्युक्त शत-मण्डप एवं सहस्र-मण्डपों में ऐसा ही द्रष्टव्य है। जहाँ तक इनके न्यास-प्रयोजन की बात है वह प्रायः सर्वत्र समान है। उत्तर भारत के मन्दिरों में विशेष कर भोग-मण्डप अथवा बलिमण्डप या अधिक से अधिक उत्सव-मण्डप की ही परम्परा पल्लवित हुई, परन्तु दक्षिण भारत में रंग-मण्डप (नाट्य-गृह) एवं नृत्त-मण्डप इन दो मण्डपों का बहुत अधिक बोलवाला है।

इस दृष्टि से मण्डपों की परम्परा एवं उनका स्थापत्य लौकिक एवं धार्मिक दोनों प्रयोजनों के लिए पल्लवित हुआ। बिना लोकरंजन के देवस्थान भी शून्य ही समझने चाहिए। कथा-वार्ता, नृत्य और गान, भजन और उत्सव के बिना कैसे मन्दिर प्रतिष्ठा को पाते। इसके अतिरिक्त प्राचीन काल में बहुत से मन्दिर, मठों का काम देते थे,

जहाँ पर शास्त्रान्यास, श्रद्धाचिन्तन, योगाम्यास भी होता था। अतः उनके साथ मण्डपों का न्यास आवश्यक था और इस प्रकार से प्रासादराज अपने विविध भवनों, गोपुरों एवं प्राकारों से सुसज्जित राजधानी की मान-मर्यादा से निखर उठते थे। मन्दिर-नगरो (टेम्पुल सिटीज) के विकास की यही कहानी है।

प्रासाद-प्राकार

प्राकार शब्द का अर्थ परकोटा है। प्राकारों पर 'पुरनिवेश' के अध्ययन में हम कुछ लिख चुके हैं। पुरनिवेश के समान प्रासाद-निवेश या मन्दिर-मन्निवेश की परम्परा में भी प्राकार-विन्यास पल्लवित हुआ। सम्भवतः प्राकार रक्षा-सन्निधान के एक महत्त्वपूर्ण अंग होने के नाते राज-प्रासाद, नगर तथा मन्दिर के निवेश में एक सामान्य वास्तु-शास्त्रीय घटक हो गये। प्राकारों का विशेष प्रचार प्रासाद-स्थापत्य में दक्षिणापथ में विशेष दर्शनीय है, उत्तरापथीय प्रासादों में प्राकारों का बहुत कम विकास हुआ।

प्राकार एवं प्रासाद का अत्यन्त पुरातन सम्बन्ध है। शां० श्री० सूत्र में प्रासादों के रक्षार्थ प्राकार निर्माण बताया गया है। परन्तु वहाँ पर प्रासाद का तात्पर्य 'चत्वर' से है न कि मन्दिर से। राज-प्रासादों में प्राकार शब्द से प्रकोष्ठों का भी बोध बिहित है। मानसार में (देखिए अध्याय ३०) प्राकार पर बड़ा सुन्दर प्रवचन है। उसका निर्माण बल, परिवार, शोभा और रक्षा के लिए बताया गया है और पाँच प्रकार के प्राकारों का वर्णन है—अन्तर्मण्डल, अन्तर्निहार, मध्यमहार, प्राकार तथा महा-मर्यादा। इन प्राकारों का (विशेष कर चतुर्थ कोटि अर्थात् प्राकार का) जाति, छन्द विकल्प (आभास) तथा काम्य वर्गों में वर्गीकरण हुआ। आगे इनके निर्माण द्रव्यों का जैसे ईंटों अथवा काष्ठ का निर्देश है। पुनः इन पाँचों प्राकारों के गोपुरों का भी वर्णन किया गया है। अन्तर्मण्डल प्राकार के गोपुर की संज्ञा द्वारशोभा तथा अन्य दूसरे, तीसरे, चौथे और पाँचवें प्राकारों के गोपुरों की संज्ञा द्वारशाला, द्वारप्रासाद, द्वारहर्म्य तथा महागोपुर के नाम से संकीर्तित है।

सुप्रभेदागम (अध्याय ३१) में भी मानसारीय प्राकार-विन्यास का अनुगमन है परन्तु उसमें प्राकारों का सम्बन्ध प्रासादों से ही विशेष अभिप्रेत है—

प्राकारान् परितः कुर्यात् प्रासादस्य प्रमाणतः ।

आगे इस ग्रन्थ में मानसार के समान ही प्राकार के पाँचों गोपुरों का वर्णन है। पुनः इस आगम में एक महत्त्वपूर्ण संकेत यह है कि इन पाँचों प्राकारों में परिवार-देवों की स्थापना बतायी गयी है। मानसार का भी यही प्रवचन है। अध्याय ३२ में

इस व्यवस्था पर प्रकाश डाला गया है। वही पर इन प्राकारों में किन-किन देवों के मण्डपों का विन्यास हो यह भी सूचित किया गया है। इन सन्दर्भों से प्रासाद-प्राकार में ही नाना वर्गीय मण्डपों, जैसे स्नपन-मण्डप, अभिषेक-मण्डप, नृत्त-मण्डप आदि का विन्यास बताया गया है। यह प्राकार पञ्चविध प्राकारों में चतुर्थ-कोटिक है यह हम देख ही चुके हैं। पाँचवाँ प्राकार, महामर्यादा तों समस्त प्रासाद-निवेश की मेखला समझना चाहिए। इस प्रकार मन्दिर-प्राकार का निवेश मन्दिर-निवेश का बड़ा ही महत्वपूर्ण अंग है जो प्रासाद-वास्तु के विकास का परिचायक है। साथ-ही-साथ यह भी सूच्य है कि इस प्रकार के विकास में सर्वदेववाद की सामान्य परम्परा भी पूर्ण प्रतिष्ठा पा चुकी थी। प्रासाद अथवा विमान पहले एक प्रधान देवता के लिए ही निर्मित होता था परन्तु कालान्तर में अन्य देवों के यथास्थान विनियोग के लिए मन्दिर के ही विशाल क्षेत्र में विभिन्न प्राकारों के न्यास से यह आवश्यकता भी पूरी की गयी।

वास्तु-कला की दृष्टि से प्राकार-निर्माण एक अत्यन्त पुरातन सस्था है। गमायण एव महाभारत में प्राकारों के प्रचुर संकेत हैं। कौटिल्य के अर्थशास्त्र में भी प्राकारों की परम्परा पर पूर्ण ध्यान दिया गया है। उस सुदूर अतीत में जब रक्षा का विशेष कर स्थानीय दृष्टिकोण प्रबल था उस समय महत्वपूर्ण निवेश—नगर, पुर, राजधानी, राजप्रासाद, मन्दिर आदि सभी में यह प्राकार-विन्यास परमावश्यक था। आगे हम मन्दिरों की गाथा गावेंगे, उनमें विशेष कर दक्षिण भारत के मन्दिरों की इस सामान्य परम्परा पर विशेष निदर्शन प्रस्तुत हो सकेंगे।

प्रासाद-गोपुर

प्राकारों की उपर्युक्त ममीक्षा में गोपुरों का नाम-कीर्तन हो चुका है। अतः गोपुर-स्थापत्य और उनकी वास्तु-परम्परा पर इसी अध्याय में कुछ संकेत आवश्यक हैं। गोपुर के उदय की कहानी में वैदिक भारत के आर्य जीवन की कहानी छिपी हुई है। गोत्र, गोपुर दोनों में ही वैदिक परिवार का आभास मिलता है। उस समय आर्यों का प्रधान धन गोएँ ही थी। उन्हीं के रक्षार्थ बाड़ों की निर्मिति होती थी और उनमें अपने-अपने परिवार की गौघ्रों की रक्षा की जाती थी। अतएव ("गा. त्रायन्ते यत्र इति गोत्रम्") जहाँ पर गोघ्रों की रक्षा व्यवस्था हो उसे गोत्र कहते थे। गोत्र-विशेष के प्रधान अर्थात् मुखिया ऋषि के नाम से अनेक गोत्र अलग-अलग प्रसिद्ध थे अतएव प्रधान ऋषि के नाम पर ये गोत्र उनके ही परिचायक हो गये।

गोपुर शब्द की निष्पत्ति पर विद्वानों की एक राय नहीं है। हेबेल गोपुर को गोत्र के समान गोघ्रों का दुर्ग मानते हैं जो गोत्र के समान ही गोशालाघ्रों का बोधक है।

दत्त महाशय ने 'टाउन प्लैनिंग इन ऐन्शेन्ट इंडिया' में गोपुर शब्द की निष्पत्ति के लिए शब्दकल्पद्रुम के प्रामाण्य पर 'गुप्' रक्षार्य-धातु की ओर संकेत किया है। अतः गोपुर गऊ-बाड़े न होकर रक्षा-द्वार थे—यह मत उन्होंने प्रकट किया है। गोपुर वास्तव में रक्षा-द्वार के रूप में ही शास्त्र और कला दोनों में देखे जाते हैं। अमरकोश ने "पुरद्वार तु गोपुरम्" लिखा है। अतः गोपुर शब्द का अर्थ द्वार है यह निर्विवाद है। दक्षिण भारत के मन्दिरों में महामर्यादा प्राकार में ही चतुर्दिक् गोपुरों का न्यास केवल नहीं हुआ है बल्कि अन्य प्राकारों में भी गोपुरों का विधान देखा गया है—यह हम ऊपर देख ही चुके हैं।

गोपुर-स्थापत्य प्रासाद अथवा विमान-स्थापत्य के समान ही अति पराकाष्ठा को पहुँच गया है। दक्षिण के मन्दिरों में मुख्य मन्दिर की अपेक्षा गोपुर विशेष विशाल, उत्तुंग तथा सुमज्जित दिखाई पड़ते हैं। प्रासादों की विभिन्न शैलियों की समीक्षा के अवसर पर हमने देखा कि द्राविड प्रासाद प्रायः एकभूमिक से लगाकर द्वादशभूमिक ही विशेष बनते थे परन्तु गोपुरों की भूमिकाओं की संख्या बारह से भी ऊपर उठ गयी और उनकी भूमिकाएँ सोलह और सत्रह तक चली गयी। जिस मानसार में द्वादशभूमिक विमानों में ही विमानांत्यान का अवसान देखा गया है उसी में गोपुरों का उत्थान सोलह और सत्रह भूमिकाओं से भी ऊपर ले जाने का विधान है। वास्तव में दक्षिण के मन्दिरों की गोपुर-शोभा दर्शनीय है। प्राचीन भारत में मन्दिरों के मन्दिर-नगरों में विकसित होने में गोपुरों की बड़ी देन है। गोपुरों की वास्तु-कला भी बहुत ऊँची उठ गयी थी। मदुरा के मीनाक्षीसुन्दरेष्वरम् मन्दिर के गोपुरों को छद्म बड़ी ही विमृग्यकारिणी है। यद्यपि शास्त्र में गोपुरों की भूमिका संख्या सोलह-सत्रह तक कही गयी है, परन्तु स्थापत्य में उसका अनुगमन नहीं देखा जाता।

मानसार में गोपुरों के दस वर्ग हैं और इन वर्गों का पारस्परिक वैशिष्ट्य और बेलगम्य उनकी आकृति के हेर-फेर से है। श्रीभोग नामक गोपुर की शिखा शाला के समान होती है और उसका गुम्बद चार क्षुद्र नासिकाओं से अलंकृत होता है तथा स्तूपिका अनावृत्त। इसी प्रकार अन्य गोपुरों का वर्णन है। निम्न तालिका में गोपुरों के दस वर्गों की सजाएँ द्रष्टव्य हैं—

१-श्रीभोग

६-स्कन्दकान्त

२-श्रीविशाल

७-शिखर (श्रीकान्त)

३-विष्णुकान्त

८-स्तूपिका (स्तूपिकान्त)

४-इन्द्रकान्त

९-सौम्यकान्त

५-ब्रह्मकान्त

१०-?

प्रासाद-जगती

प्रासाद-जगती के ऊपर समरांगण मे दो अध्याय हैं। जगती के स्थापत्य का क्या तात्पर्य है यह यहाँ पर विशेष विचारणीय है। वैसे तो जगती का अर्थ पीठ होता है और प्रासाद-जगती का अर्थ प्रासाद-पीठ हुआ। हम आजकल भी जगती न कहकर 'जगत' के नाम से इस अंग को पुकारते हैं, जैसे कुएँ की जगत, अर्थात् कुएँ के चारों ओर उत्थित पीठ। इस प्रकार जगती प्रासाद का पीठ (बेसमेन्ट अथवा टेरेस) है। वास्तु-परम्परा मे जगती का यही सामान्य अर्थ है परन्तु जगती-वास्तु पीठ अथवा पीठिका-वास्तु में विलक्षण और विशिष्ट है यह समरांगण के परिशीलन मे प्रतीत होता है।

समरांगण मे जगतियों की बड़ी प्रशंसा है। निम्न अवतरण पढ़िए —

त्रिवशागारभूत्यर्थं भूषाहेतोः पुरस्य तु ।

भुक्तये मुक्तये पुंसां सर्वकालं च शान्तये ॥

निवासहेतोर्वैभानां चतुर्बगंस्य (हे ?) सिद्धये ।

मनस्विनां च कीर्त्यायुष्यशस्त्रप्राप्तये नृणाम् ॥

जगतीनामय कूम्भो लक्षणं विस्तराविह ।

प्रासाद की आध्यात्मिक रूपोद्भावना मे विश्व-प्रतिकृति प्रासाद की जगती पीठिका है। प्रासाद और पीठ मे समरांगण की भाषा मे वही सम्बन्ध है जो लिंग और योनि का है। सम्पूर्ण विश्व लिंग मे लयन को प्राप्त होता है—यह शाश्वत दर्शन है। अतः जगती उसका आधार होने के कारण पीठ—योनि है। समरांगण का यही मर्म है—

‘प्रासादं लिङ्गमित्याहुस्त्रिजगल्लयनाद् यतः’ ।

ततस्तदाधारतया जगती पीठिका मता ॥

इस प्रकार प्रासाद की यह विस्तीर्ण और विशाल पीठ जिस पर प्रासाद अर्थात् हिन्दू-मन्दिर स्थित है वह उसका आधार है। इस अतिरजित भाषा मे प्रासाद भवन न रहकर मूर्ति बन गया। जिस प्रकार लिंग प्रतिमा के लिए अथवा किसी भी प्रतिमा के लिए पीठिका उसका आवश्यक पूरक अंग है उसी प्रकार प्रासाद-मूर्ति के लिए जगती भी उसका पूरक अंग है। लेखक का यह निष्कर्ष है कि मध्यकालीन प्रासाद-स्थापत्य में जगती-वास्तु केवल पीठ-वास्तु ही तक सीमित नहीं रहा, वह एक विशिष्ट वास्तु के, जो यद्यपि प्रासादांग ही था, रूप मे विकसित हुआ। परन्तु इस थीसिस पर प्रकाश डालने के प्रथम हमे जगती-वास्तु के कतिपय सामान्य विवरणों पर दृष्टिपात करना है।

जगती-निवेश प्रासाद-निवेश का ही आनुषंगिक है। आकृति, मान, उद्मान और सम्मान में वह प्रासाद के ही समान है परन्तु इसकी चौड़ाई मे वैशिष्ट्य है।

यदि प्रासाद की चौड़ाई आठ पद है तो जगती की अट्ठाईस अथवा बत्तीस होगी । समगणन में स्पष्ट संकेत है—

निरूप्य त्रिविंशतिं संस्थानोन्मानलक्षणः ।

तथाकारवर्ती पाद्वै जगतीं तस्य योजयेत् ॥

जगती-वास्तु की एक विशेषता यह है कि जगती पर शालान्यास भी बिहित है । उनके चार वर्ग हैं जिनका आवार उन शालाओं की स्थिति है, अर्थात् गर्भ पर गर्भजा, कर्ण पर कर्णजा, भ्रम पर भ्रमोत्था, भद्र पर भद्रजा, मध्य पर मध्यजा और पार्श्व पर पार्श्वजा ।

जगती की भी सभी प्रकार की आकृतियाँ बिहित हैं—चतुरस्र, चतुरस्रायत, वृत्त, वृत्ताक्ष, अष्टाक्ष आदि । तदनुसृत निम्नलिखित पाँच वर्ग जगती-संज्ञा-पुरस्सर प्रस्तुत किये जाते हैं —

जगती-प्रभेद

(क) चतुरस्राकार जगती—

१-वसुधा	१४-कुलशीला	२७-विश्वरूपा
२-वसुधांग	१५-महीधरी	२८-आदिकमला
३-वहन्ती	१६-मन्दारमालिका	२९-वैलोक्यमुन्दरी
४-श्रीधरी	१७-अनगलेखा	३०-गन्धर्वमालिका
५-भद्रिका	१८-उत्तममालिका	३१-विद्यावरकुमारिका
६-एकभद्रा	१९-नागारम्भा	३२-सुभद्रा
७-द्विभद्रिका	२०-मारुभव्या	३३-सिंहपञ्चरा
८-त्रिभद्रिका	२१-मकरध्वजा	३४-?
९-भद्रमाला	२२-तन्त्रावर्ता	३५-गन्धर्वनगरी
१०-वैमानी	२३-भूगाला	३६-अमरावती
११-अमरावली	२४-पारिजातक मञ्जरी	३७-रत्नधूमा
१२-स्वस्तिका	२५-ब्रूहामणिप्रभा	३८-त्रिदशेन्द्रसभा
१३-हरमाला	२६-ध्वजमञ्जरी	३९-देवयन्त्रिका

(ख) चतुरस्रायताकार जगती—

१-यमला	६-सिता	११-सरनिकटी
२-अम्बुधरा (पयोधरा)	७-	१२-
३-नेत्रा	८-	१३-रौबी
४-दोर्दण्डा	९-त्रिकटा	१४-त्रिविक्रमा
५-अखडला	१०-चित्रकटा	१५-त्रिपथा

टिप्पणी—यहाँ का ग्रन्थ बहुत ही नष्ट-भ्रष्ट है अतः निश्चित ज्ञात नहीं होता कि कितने भेद हैं तथा उनकी सजा का विशुद्ध स्वरूप क्या है ।

(ग) वृत्ताकार जगती—

१—बलया	३—करबीरा	५—गुण्डरीका	७—चन्नवाला
२—कलशा	४—नलिनी	६—अतलपत्रा	८—चन्द्रमण्डला

(घ) वृत्तायताकार जगती—

१—मातुलिगी	२—घटी	३—अयमनी	४—कालिगी
------------	-------	---------	----------

(ङ) अष्टास्त्राकारा जगती—

१—मातृका	२—जेम्बरा	३—पद्मगर्भा	४—अशुमती	५—कमला
----------	-----------	-------------	----------	--------

जगती-वास्तु, एक विशिष्ट वास्तु

पीछे हम समरागण के जिस जगती-प्रशसा-अवतरण का उल्लेख कर आये हैं उसमें तो जगती एक मात्र पीठ-वास्तु नहीं रहती । उस अवतरण का अर्थ है—‘देव-मन्दिरों’ की भूति अर्थात् ऐश्वर्य के लिए, पुर अर्थात् नगर की शोभा के लिए तथा मानवों की भूति, सर्वकालीन शान्ति एवं मंगल के लिए तथा देवों के निवास के लिए और धर्म, अर्थ, काम तथा मोक्ष—पुरुषार्थ-चतुष्टय की सिद्धि के लिए, अथवा मनस्वियों की वीरि, आयु एवं यश की सम्प्राप्ति के लिए अब मैं जगनियों के सविस्तार लक्षण कहता हूँ ।’ इस अवतरण में तो जगती का तात्पर्य एक प्रकार के भवन स्पष्ट है ।

समरागणमूत्रधार में ही निम्न मकेतों को देखिए, तो स्पष्ट प्रकट हो जायगा कि जगती-वास्तु पीठ-वास्तु से पृथक् है—

आकारविस्तृत्यायामानुच्छ्रायं (ते क्रिया ?) ॥

विना तमंग प्रत्यंगा कल्पना नापि क्रमम् (?) ।

विभक्ति तिलकनवानां भद्रविस्तारनिर्गमम् ॥

जलाधार (प्र दोश्च ?) प्रवेशं निर्गमोवगमम् ।

मानसंख्यां च शालानां संस्थानोन्मानलक्षणम् ॥

परिक्रमं (तमेबासां ?) संज्ञां च त्रिविधामपि ।

षट्प्रकारत्वमे (वासां) सम्भवस्य च कारणम् ॥

इस अवतरण का सारांश यह है कि वास्तु-शास्त्रीय निम्नलिखित षट् षटक, जैसे—

१—आकृति तथा मान-विस्तार, आयाम तथा उच्छ्राय आदि दृष्टि में ।

२—अंग एवं प्रत्यंग तथा उनके भूषा-विन्यास की दृष्टि में ।

३—भद्र, विस्तार एव निर्गम की दृष्टि से ।

४—शालान्तर के निवेश की दृष्टि से ।

५—जगती पर शालाओं के निवेश की दृष्टि से तथा उनके द्वार, सोपान तोरण आदि की निवेश-सदृति की दृष्टि से ।

६—द्वन जगतियों पर देवतायननो की स्थापना की दृष्टि से (आगे का अवतरण द्रष्टव्य है) वास्तव में जगती, पीठ से विशिष्ट है । इस घटक-पट्टक को वास्तु ग्रन्थ में अग-ममुदय के पारिभाषिक नाम से पुकारा गया है और यह प्रतिपादित किया गया है कि जगती पीठ से विलक्षण वास्तु है । यही नहीं, ग्रन्थ में एक स्थान पर जगती के पीठ का वर्णन भी किया गया है जिसका अर्थ जगती-पीठ नहीं है बल्कि जगती का पीठ है (देखिए "ब्रूमोऽथ जगतीपीठ तत् कुर्यादकहम्नके ।" ६८-३५) ।

डा० जैमिनि ने अपने 'हिन्दू टेम्पुल' में (पृष्ठ १४८) यह संकेत किया है कि चतुर्न में मन्दिरों के पीठ बृहदाकार है और उन पीठों के उपपीठ भी देखे गये हैं । अतः जगती-पीठ में यहाँ जगती का उपपीठ अर्थ नहीं समझना चाहिए, अस्तु । प्रासाद-वास्तु में जगती-वास्तु का उदय विशेषकर उत्तर भारत की परम्परा है । जिस प्रकार दक्षिण भारत के मन्दिर विभिन्न प्राकारों में विभाजित हैं और उन सब प्राकारों का अपना-अपना प्रयोजन भी है, उसी प्रकार उत्तर भारत के शिवालयों की ऊँची जगत् पर नाना न्यायों का भी प्रयोजन है । इसमें विश्रामार्थ शालाओं, पूजा-गृहों आदि के निवेश के साथ-साथ मन्दिर के प्रधान देवता के अनिर्गुण अन्य वृन्दागवन्द की प्रतिष्ठा के लिए शालाओं का भी उत्थान पल्लवित हुआ । अतएव समरागण में भिन्न-भिन्न जगतियों की भिन्न-भिन्न देवों के साथ प्रियता प्रदर्शित की गयी है —

कुलशैला तदा ज्ञेया हंसमालागमाध्या ।

सदा महेश्वरस्येष्टा स्कन्दस्य तु विशेषतः ॥

अस्या एव यदा शाला पुरोभद्रं विधीयते ।

तदा महीषरा प्रोक्ता महीषरमनःप्रिया ॥

तयोरपि च शाले द्वे भ्रमक्रमविभूषिते ।

कार्या मन्दार (शामा) ला स्यादेवं हरमनःप्रिया ॥

मुष्टिकायां यदा तस्याः शाला सम्पद्यते तदा ।

अनङ्गलेखा भवति जगती पार्वतीप्रिया ॥

शालास्तित्त्वः प्रतिदिशं (शालाग्नयाविना मुरविद्विषः?) ।

अस्या एव मुखे शाला यदि तन्मकरज्ज्वा ॥

इस अवतरण में उपर्युक्त धीमिम के पोषण में विचिकित्सा नहीं रह जाती। बात यह है कि उत्तरी गैली में हिन्दू प्रामादों के पूर्ण विकास का जो दर्शन खजुराहो प्रामाद-पीठ पर विद्वानों ने पाया, उसी में वे मनुष्ट रह गये। वास्तव में उत्तरी प्रामादों में ही तीन विशिष्ट विकास पाये जाने हैं। एक तो भुवनेश्वर के प्रामाद में, जहाँ पर प्रामाद-वाम्नु के साथ-साथ मण्डप-वाम्नु (जगमोहन, भोगमण्डप तथा नटमण्डप भी प्रामादाग हैं) का निवेश भी प्रामाद के पूर्ण निवेश का अनिवार्य अंग माना गया, दूसरे खजुराहो के मन्दिर, जहाँ पर प्रामाद अर्थात् गर्भगृह के साथ-साथ अर्धमण्डप एवं महामण्डप भी अनिवार्य अंग प्रकल्पित किये गये। परन्तु इन दोनों में निवेश-प्रक्रिया तो एक प्रकार में मौलिक रूप में सदृश कही जा सकती है परन्तु प्रयोजन में पृथक्-पृथक्। क्योंकि खजुराहो के ये अर्धमण्डप (अथवा अन्तराल) तथा महामण्डप प्रामाद-प्रतिमा के दर्शन अथवा पूजन से साक्षात् सम्बन्धित होने के कारण, भुवनेश्वर के प्रामादमयुक्त मण्डप-निवेश के यथानाम जगमोहन, नट-मन्दिर एवं भोग-मन्दिर से अवश्य वैलक्षण्य रखते हैं। तीसरा विकास उसे कहेंगे जहाँ मण्डपों के स्थान पर प्रामाद-निवेश में जगती एवं शालाओं का भी निवेश सम्युक्त सन्निवेश के रूप में पाया जाता है। अर्थात् प्रामाद-जगती पर ही नाना निवेशों के द्वारा प्रामाद के नाना प्रयोजनों का क्रम बाँधा गया। यह परम्परा पचायनन परम्परा से प्रभावित हुई, जिसमें प्रधान देवता के साथ-साथ अन्य देवों के मन्दिरों का निवेश प्रामाद-पीठ पर ही उपयुक्त समझा गया। उत्तरगथ के नाना मन्दिर इसके निदर्शन हैं।

अथवा प्रामाद-जगती की यह महाभूमिका प्रामाद-स्थलीय ग्राम अथवा नगर की जनता के धार्मिक उत्सवों का भी काम देती थी। अम्नु, एक शब्द में इन जगतियों को एक मात्र पीठ ही हम नहीं मानते वरन् एक प्रकार के भवन भी मानते हैं। डा० आचार्य ने भी (देखिए उनका विश्वकोश) जगती के नाना अर्थों में भवन-विशेष का भी उल्लेख किया है।

प्रासाद-कलाकृतियों पर एक विहंगम दृष्टि

विगत अष्टादशियों में हमने प्रासाद-रचना के शास्त्रीय सिद्धान्तों की समीक्षा की। प्रासाद शब्द का अर्थ; प्रासाद और विमान का पारस्परिक सम्बन्ध एवं पारस्परिक बिलक्षणता, प्रासाद-वास्तु का जन्म, विकास एवं चरमोत्कर्ष, प्रासाद-शैलियाँ, प्रासादों के नाना वर्ग, निर्माण-द्रव्य, कारक यजमान, निवेशोचित भूमि अर्थात् वास्तु-पुरुष-मण्डल आदि की दृष्टि से प्रासाद-निवेश, प्रासादों के प्राण में मण्डप, प्राकार एवं जगती आदि के निवेश—इन सभी पर हम कुछ-न-कुछ विचार प्रस्तुत कर सके हैं और उसमें प्राचीन भारत के स्थापत्य-शास्त्र की कुछ-न-कुछ झँकी हमकाँ देवने की मिल गयी है। अब शास्त्र और कला की पारस्परिक आदान-प्रदान प्रक्रिया पर भी कुछ दृष्टिपात करना है। यह विषय बड़ा कठिन है, हमारा स्थापत्य-शास्त्र लगभग पाँच सौ वर्षों से लुप्तप्राय है। जहाँ पहले बिना शास्त्र के कर्म प्रारम्भ नहीं हो सकता था, प्रासाद-निर्माता स्थपति वेद-शास्त्र एवं स्थापत्य-शास्त्र के पूर्ण ज्ञाना होते थे, वहाँ अब हमारा स्थापत्य अपड लॉगों के हाथ में है, अथवा आधुनिक स्थापत्य के नियन्ता और अभियन्ता प्राचीन स्थापत्य का नाम भी नहीं जानते। ऐसी दशा में आजकल इस दृष्टिकोण से कोई भी अनुसन्धानार्थी विद्वान् पद-पद पर कठिनाता का अनुभव करेगा, तथापि इस दिशा में कुछ प्रयत्न आवश्यक है।

लगभग विगत पचास वर्षों में भारतीय स्थापत्य, विशेष कर प्रासाद-वास्तु पर अनेक विद्वानों ने कार्य किया है। जहाँ तक पुरातत्त्वीय सामग्री पर भारत की वास्तु-कला के अन्वेषण एवं अनुसन्धान का प्रश्न था, वहाँ पर कनिधम, मार्शल, फर्ग्युसन, हैबेल, ब्रजेंद्र, ब्राउन आदि विद्वानों ने बड़ा स्तुत्य कार्य किया है। यह कलात्मक अनुसन्धान कहा जा सकता है, परन्तु शास्त्रीय अनुसन्धान एक प्रकार से अनाथ ही रहा। दो-तीन विद्वानों ने इस ओर कदम उठाया परन्तु शास्त्र और कला का पारस्परिक मानुगत्य समस्या ही बनी रही। डा० आचार्य ने यद्यपि अपने मानसारीय अनुसन्धान के द्वारा भारतवर्ष के प्राचीन स्थापत्य-शास्त्र को अन्धकार से लाकर प्रकाश में प्रस्तुत किया, परन्तु डा० साहू इस ओर गम्भीरता से ध्यान न दे सके कि मानसारीय सिद्धान्तों के अनुसार किम समय, कहाँ-कहाँ विमान-भवन या राज-भवन बने अथवा किस प्राचीन नगर अथवा पुर में मानसार की पुर-निवेश-पद्धति अपनायी गयी। इधर दो विद्वानों ने इस ओर पुनः

कदम उठाया, इनमें डा० तारापद भट्टाचार्य की प्राचीन वास्तु-विद्या (देखिए 'ए स्टडी आन वास्तुविद्या आर कैनन्स आफ आर्किटेक्चर') वाला प्रबन्ध एक अच्छी खोज है। परन्तु वे भी शास्त्र और कला का पारस्परिक मानुगत्य नहीं दिखा सके। इस भारतीय विज्ञान के सुलेखक की दृष्टि में श्रीमती क्रैमरिश को प्रथम श्रेय है जिन्होंने अपने 'हिन्दू टेम्पुल' में भारत के प्राचीन गाम्त्रों एवं स्थापत्य-शास्त्र के मौलिक सिद्धान्तों के दृष्टिकोण पर अथवा आधार पर भारत की प्रासाद-कला (टेम्पुल आर्किटेक्चर) की मीमांसा की। डा० क्रैमरिश का 'हिन्दू टेम्पुल' इस दृष्टि से एक महुनीय ग्रन्थ है। कला—मूर्ति-कला, चित्र-कला आदि के क्षेत्रों में जैसा महत्त्वपूर्ण कार्य कुमार स्वामी ने किया है वैसा ही वास्तु-कला के क्षेत्र में, विशेष कर 'हिन्दू-प्रासाद' की अन्वीक्षा में श्रीमती क्रैमरिश का कार्य है।

लेखक ने अपने अनुसन्धान कार्य का जो विषय चुना वह इसी कमी की पूर्ति की ओर एक प्रयास है। भारतीय वास्तु-कला के अध्ययन एवं अनुसन्धान की तीन प्रमुख प्रवृत्तियों में इस अन्तिम प्रवृत्ति की ओर अब विशेष ध्यान देने की आवश्यकता है। भारतवर्ष के कोन-कोन प्राचीन स्मारक हैं; कला की दृष्टि से एवं तिथिक्रम और राजवश के योगदान आदि की दृष्टि में हमने बहुत कुछ जान लिया। हमारी वास्तु-विद्या के कोन-कोन आचार्य थे, हमारा वास्तु-शास्त्र कितना विघाल है, इसका कितना बड़ा माहित्य है—इस ज्ञान से भी हम अपरिचित नहीं। परन्तु अब आगे के अनुसन्धान के लिए जो हमारे सामने समस्या है वह यह है कि एक ओर अतिरजित भाषा में, रूपक एवं काव्यमयी भाषा में, नाना वर्णित तथा नाना सजक प्रामाद-माला हिमाद्रि की पर्वतमाला के समान हमारे सामने खड़ी है। कहीं पर उसकी श्रेणी बड़ी लम्बी, कहीं पर बड़ी ऊँची और कहीं दुर्गम दिखाई पड़ती है। यह तो टूट गिल्ल-गाम्त्रों की बात। उधर हमारे दर्शन, आगम, और तन्त्र के ग्रन्थों ने भी पूजा-वास्तु और पूजा-वास्तु में प्रतिष्ठित एवं प्रतिष्ठाप्य देव अथवा महादेव का क्या मर्म है और उनके अनुषंग से पूजा-गृह अर्थात् प्रामाद या देवालय का क्या मर्म है—इन सब पर जो उपलक्षणिक प्रवचन किये हैं, उनमें हिन्दू-प्रासाद जहाँ पर्वत के समान प्रोत्तु था वही समुद्र के समान अगाध गम्भीर हो गया। अतः हिन्दू-प्रासाद का पूर्ण ज्ञान प्राप्त करने के लिए हमको बड़े अध्यवसाय के साथ उसकी विभिन्न श्रेणियों पर चढ़ना है, जिससे उसके कलेवर का पता लग सके। उसकी आत्मा की परख के लिए हमें अगाध सलिल में डुबकी भी लगानी है। वास्तव में यह विषय बड़ा ही रोचक है।

पिछले अध्यायों में हम शास्त्रीय सिद्धान्तों की समीक्षा के अवसर पर यथासम्भव कला के निदर्शनों की ओर यत्र-तत्र-सर्वत्र दृष्टि डालते रहे। इस अध्याय में हम प्रासाद-

कला के निदर्शनो की समीक्षा को यद्यपि प्रधान रखेंगे परन्तु शास्त्रीय सिद्धान्तो का भी यत्र-तत्र अवश्य उल्लेख करते रहेंगे जिससे हमारा यह अनुसन्धान आगे के अनुसन्धानार्थियों के लिए इस ओर विशेष प्रेरणा प्रदान कर सके। हमने भी अपने वास्तु-शास्त्रीय अध्ययन को तीन प्रधान खण्डों में विभाजित किया है, यथा—

पहला—वास्तु-शास्त्र—भवन, पुर एवं प्रामाद

द्वितीय—शिल्प एवं चित्र-शास्त्र—मूर्तिकला एवं चित्रकला

तृतीय—शास्त्र एवं कला का पारस्परिक सानुगत्य अर्थात् कला पर शास्त्र का प्रभाव ।

प्रथम दो खण्डों का अनुसन्धान प्रायः समाप्त है, तीसरे खण्ड की ओर आगे प्रयास करना है। उम प्रयास का कुछ दर्शन इस अध्ययन में भी पाठको को प्राप्त हो सकेगा ऐसी आशा है। अतः इस अध्याय की अवतारणा में भारत की प्राचीन प्रामाद-कला के प्रतिनिधि निदर्शनो की ही प्रधान गाथा रहेगी परन्तु उसमें शास्त्रीय तत्त्वो के भी निर्देश यथामुम्भव रहेंगे। इस उपोद्धान के अनन्तर हमें प्रतिनिधि प्रामादों की समीक्षा करने के लिए प्रथम भारतीय वास्तु-कला के उदय के इतिहास पर अनायास दृष्टि डालनी पड़ती है। भारतीय वास्तु-कला के स्थापत्य निदर्शनो की दृष्टि से मौर्यकालीन बौद्ध-कला के प्रारम्भ को ही प्रायः विद्वान् भारतीय वास्तु-कला का उदय मानते हैं। परन्तु यह ठीक नहीं। प्राचीन काल में भवन-निर्माण विदोष कर मूर्तिकला एवं काष्ठ में होता था। अतः मृन्मय एवं काष्ठमय भवन चित्र काल तक जीवित नहीं रह सके। समरागण में शाल-भवनो एवं छाद्य-प्रामादो के जो संकेत हैं उनमें यह निष्कर्ष अस्मिन्निष्ठ है कि भारत की प्राचीन वास्तु-कला बहुत पुरानी है। अथवा नागौर शैली की परीक्षा में हमने नागो की पाषाण-कला पर संकेत किया है। नागो की यह तक्षण-कला अथवा पाषाण-कला ईसा से लगभग पाँच सौ वर्ष प्राचीन है। इसके अनिर्गित महाकाव्यों (रामायण एवं महाभारत) का समय भी काफी दूर जाता है और उसमें भी दूर सूत्र-ग्रन्थ और ब्राह्मण-ग्रन्थ जाते हैं। इन ग्रन्थो में वास्तु-कला के जो शतश संकेत हैं उनमें प्राचीन भारतीय स्थापत्य के विकास का पता लगता है। इसके अनिर्गित ऋग्वेद तथा अन्य वेदो (विशेष कर अथर्व) के सूक्तो में भी प्राचीन भारतीय स्थापत्य की झाकी देखने को मिलती है। भारत की प्राचीन कला का इतिहास उम सुदूर अतीत में भी विद्यमान है जिसको हम नदी-घाटियों की सभ्यता मानते हैं। सिन्धु घाटी की सभ्यता में जिस नगर-रचना और भवन-निर्माण का इतिहास प्राप्त होता है उससे हमारे देश की वास्तु-कला कितनी पुरानी है यह निश्चित हो जाता है। तथापि हमारा विषय प्रामाद-कला है, अतः प्रामादों का उदय कब हुआ यह हमें देखना है।

हम यह संकेत कर चुके हैं कि प्रामादो के उदय में यहाँ की एक नवीन धार्मिक आस्था

का हाथ था। वैदिक यज्ञवाद के उपराल्ल पौराणिक देवसाहात्म्य, देवार्चा ने ही देवालय-निर्माण की उर्वरा भूमि उत्पन्न की। अथर्व पौराणिक धर्म में पूर्व-कर्म की प्रवृत्ति ने इस निर्माण को और भी आगे बढ़ाया। यही कारण है कि लोगों ने अपनी अपार धनराशि को देवचरणों में समर्पित करने के लिए देवालय निर्माण किये। यद्यपि प्रासाद शब्द का तात्पर्य हिन्दू-मन्दिर है, तथापि प्रासाद-कला के इतिहास में बौद्ध-मन्दिरों और जैन-मन्दिरों को भी नहीं भुलाया जा सकता। एक शब्द में प्रासाद-कला का इतिहास पूजा-गृह का इतिहास है। बौद्धों के गुहा-मन्दिर, विहार एवं चैत्य पूजा-गृह ही थे और इनको हमने समरागण की भाषा में 'लयन प्रासाद' के नाम से पुकारा है। अतः प्रासाद-कला के इतिहास में हमें व्यापक दृष्टि से काम लेना होगा तभी हम भारतीय प्रासाद-कला के पूर्ण दर्शन करने में समर्थ हो सकेंगे।

अथर्व हिन्दू प्रासाद की चतुरश्राष्टभूमि में वैदिकी, पौराणिकी एवं लोक-धर्मिणी षष्ठभूमियों के साथ-साथ 'राजाश्रया' का भी कम महत्त्व नहीं है। भारतीय स्थापत्य का जो प्रोन्नत एवं प्रौढ विकास हुआ उसका मूलाधार भले ही धर्म रहा हो परन्तु प्रकाश में राजकुलों ने ही उसे ऊपर उठाया और पराकाष्ठा तक पहुँचा दिया। प्रायः सभी देशों में साहित्य और कला, विद्या एवं वैदग्ध्य, नागरिकता एवं मनोरंजन राजदरबार के प्रोत्साहन एवं संरक्षण से पनपे। भारतवर्ष का प्राचीन साहित्य एवं उसकी परम्परागत चतुर्दश विद्याएँ, यद्यपि ऋषियों एवं महर्षियों, सूत्रकारों एवं स्मृतिकारों की देन थी, तथापि बाद का लौकिक साहित्य तो राजाओं के आश्रय में ही प्रगल्भास को प्राप्त हुआ। कालिदास की कविता-कामिनी की नृत्यशाला नृपति-श्रेष्ठ विक्रम का दरबार था। अश्वघोष मगध का कनिष्क के दरबारी थे। भारवि और माघ के राजाश्रय में हम परिचित हैं। भोज का दरबार तो कवि-दरबार ही था। इसी प्रकार अन्य भाषाओं के कवियों एवं साहित्य-मेवियों के राजाश्रय का इतिहास है। अस्तु, एक दृष्टि से यद्यपि यह कहा जा सकता है कि साहित्य, संगीत एवं कविता बिना राजाश्रय के भी इस देश में तथा दूसरे देशों में पनपी, परन्तु कला के विकास के दो ही मौलिक आधार रहे—धर्म एवं राजाश्रय। इस देश में बौद्ध-कला, जैन-कला तथा ब्राह्मण-कला—सभी के विकास में यह सार्वभौमिक एवं सामान्य सत्य है।

वास्तव में बात यह है कि प्राचीन काल एवं मध्यकाल का जीवन राजसत्ता से अनुप्राणित रहा। राजा ही प्रजा के एक प्रकार से भौतिक जीवन के उपयुक्त आचार एवं विचार, शिष्टाचार एवं सम्भाचार के विधायक थे। बड़े-बड़े पण्डितों एवं धर्माचार्यों को भी राजकुलों का संरक्षण प्राप्त था। उपनिषदों की आत्मविद्या—ब्रह्मविद्या को प्रकाश में लाने का श्रेय राजर्षि जनक के दरबार को था। महात्मा गौतम बुद्ध को भी बड़े-

बड़े राजाओं ने आश्रय ही नहीं दिया स्वयं उनके अनुयायी भी बन गये। उत्तर-वैदिक काल की सर्वोत्कर्ष से वर्तमान याग-संस्था बिना राजाश्रय प्राप्त किये पनप ही नहीं सकती थी। बहुद्रव्यापेक्ष वैदिक याग को साधारण लोग भला कैसे सम्पन्न कर सकते थे? बड़े-बड़े यज्ञों एवं सत्रों के विधिवत् कर्मकाण्ड में राजाओं की ही घनराशि एवं वदान्यता का सहारा था। अस्तु, एक शब्द में राजाश्रय ही प्राचीन काल में धर्म, विज्ञान, साहित्य एवं कला के विकास एवं प्रोत्साहन का एकमात्र साधन था।

भारतीय स्थापत्य के जो अंजस्वी स्मारक आज प्राप्त हैं वे प्रायः सभी राजाओं के बनवाये हुए हैं।

भारत के प्राचीन स्मारकों में पूजा-गृह—मन्दिर प्रमुख ही नहीं एक दृष्टि से वे ही सब कुछ हैं। इस अध्याय में हम प्रासाद की राजाश्रयी पृष्ठभूमि के प्रविवेचन में राजकुलों की सूची एवं उनके द्वारा विनिर्मित प्रासादों या विमानों के उल्लेख के प्रथम एक आधारभूत उस दृष्टिकोण का पुनः स्मरण कराना चाहते हैं जिसकी दिव्य ज्योति ने अगणित प्रामादों के निर्माण की प्रेरणा प्रदान की। यह है धार्मिक आस्था। इसी धार्मिक आस्था (देव-भक्ति)—मूर्त-धर्म की सम्पन्नता—स्वर्ग-कामना, पुण्याज्जन, धर्म या परोपकार को श्रेय है कि इतनी अधिक प्रासाद-कला (टेम्पुल आर्किटेक्चर) इस देश में विकसित हुई एवं वृद्धिगत हुई। यहाँ पर इतना ही और ज्ञातव्य है कि धर्म के नाम पर जहाँ अन्य देशों में बड़े-बड़े युद्ध, सहार एवं सर्वनाश हुए वहाँ इस देश में आँख मूँदकर सम्पूर्ण घनराशि एवं वैभव को देव-चरणों में समर्पित करने की प्रेरणा मिली और उसका परिणाम हुआ स्थापत्य की चरम उन्नति।

इसके अतिरिक्त एक और तथ्य है—इस प्रकार के स्थापत्य-विकास में सामाजिक एवं राजनीतिक मुख्यस्था, सुरक्षा एवं शान्ति की भी बड़ी आवश्यकता होती है। बड़े-बड़े मन्दिर सैकड़ों वर्षों में निर्मित हुए—इतना धैर्य, इतनी आस्था, इतनी अविच्छिन्न परम्परा तभी सम्भव है जब तत्कालीन समाज आध्यात्मिक ज्योति से इतना प्रद्योतित हो कि भौतिक बाधाएँ एवं तथाकथित यातनाएँ कोई माने नहीं रखे। ईसवीय पंचम शतक से लगाकर पंचदश शतक तक इस देश में जो प्रामाद-स्थापत्य पनपा उसकी यही कथा है।

पाषाण एवं इष्टकाओं से विनिर्मित मन्दिर गुप्तकाल के पूर्व के नहीं प्राप्त होते। इससे यह नहीं कहा जा सकता कि उससे पूर्व देवतायतन निर्मित ही नहीं होते थे। भारत की प्राचीनतम या यों कहिये प्रायः सभी देशों की प्राचीनतम वास्तुकला का विकास सर्वसुलभ मृत्तिका एवं दारु से ही प्रारम्भ हुआ। मृत्तियों के निर्माण में धातु भी एक प्राचीन द्रव्य है, परन्तु प्रासाद-निर्माण में पाषाण का प्रयोग असुरों एवं नागों से आया। अतः प्रासाद-प्रतिष्ठा या मन्दिर-प्रतिष्ठा अथवा देव-स्थान-निवेश की परम्परा को हम

नीन दृष्टियों से देख सकते हैं—एक, भवन-निवेश के अभिन्न अंग के रूप में, जब देव-स्थानों को देवागार, देव-स्थान, देव-कुल, देवतायतन आदि नामों से पुकारने की परम्परा थी, जैसा सूत्र-ग्रन्थों तथा रामायण आदि प्राचीन साहित्य के सन्दर्भों से प्रतीत होता है। दूसरे, भवन-निवेश के समान कुछ विशिष्टताओं से युक्त देव-स्थान का पृथक् निवेश, जो ग्राम, खेत, पुर (खर्वट) आदि नाना जन-वासों का एक अभिन्न अंग था तथा उसके निर्माण में उमी द्रव्य का उपयोग होता था जो मुलम थे तथा जो भवनों के निर्माण में समान थे। हमें हम भारतीय आर्यों की प्राचीनतम वास्तु-कला कह सकते हैं जिसके जन्म एवं विकास में मृत्तिका एवं काष्ठ का ही एकमात्र प्रयोग हुआ था। भारतीय वास्तु-कला का प्राचीनतम निदर्शन काष्ठमय एवं मृन्मय भवनों में माना गया है। देव-स्थान के विकास का तीसरा सोपान उमें कहा जायगा जब अनार्यों की तक्षण-कला (स्टोन मान-सोनरी) का प्रभाव आर्यों की वास्तु-कला पर पूर्ण परिलक्षित हुआ। अथवा यों कहिए जब आर्यों एवं अनार्यों के पारस्परिक समर्ग, आदान-प्रदान, रहन-सहन, आचार-विचार का मर्मिन्ध्रण प्रारम्भ हुआ तो आर्यों ने भी अपने देव-स्थान के निर्माण में पाषाण का प्रयोग प्रारम्भ किया। अतः भारतीय वास्तु-कला में पाषाण-प्रयोग के उद्दिष्ट पर थोड़ा-सा वक्तव्य आवश्यक है।

उत्तर भारत की वास्तु-कला या प्रामाद-कला को नागर शैली के नाम से पुकारने की परम्परा पल्लवित हो चुकी है। नागर वास्तु-विद्या के जन्म, विकास एवं उत्थान पर हम पीछे विवेचन कर चुके हैं (देखिए 'प्रामाद-शैलियाँ') परन्तु यहाँ पर इतना सकेत आवश्यक है कि विद्वानों ने 'नागर' शब्द की व्युत्पत्ति एवं व्याख्या पर नाना आकृत किये हैं (लेखक के भी कुछ आकृत हैं जो वही शैलियों के विवेचन में द्रष्टव्य होंगे), उनमें एक आकृत यह हो सकती है कि इस शैली के विकास में नागों (अमुरों) का हाथ था। सत्य तो यह है कि नागर वास्तु-विद्या, जिसे हमने विश्वकर्मा-परम्परा (विश्वकर्मा-स्कूल) माना है, उनके विकास में नाग राजा शेष का बड़ा हाथ था। स्वर्गीय डा० जायसवाल ने भारगिव नागों को नागर-कला का जन्मदाता माना है। इसके अतिरिक्त नागर वास्तु-विद्या एवं नागर चित्र-कला की प्राचीन पारम्परिक धनिष्ठता का प्रमाण 'विष्णुधर्मोत्तर' में प्राप्त होता है, तथा नमनजित के 'चित्र-लक्षण' से पुष्ट होता है। यह नमनजित नाग राजा था। अतः नागर कला के जन्म एवं विकास में नागों का हाथ अवश्य था। भले ही इसके प्रथम एवं अकाट्य ऐतिहासिक प्रमाणों का अभी सन्तोषप्रद अनुसन्धान नहीं हो पाया है।

विश्वकर्मा ने अपने विश्वकर्मप्रकाश में स्वयं "मन्दिर" उसे माना है जो पाषाण-विनिर्मित हो। अथवा मानव-आवास में पाषाण का प्रयोग आर्य-संस्कृति ने नहीं अपनाया था। विष्णुधर्मोत्तर (और कामिकागम भी—“शिलास्तम्भ शिलाकुड्यं नरावासे

न योजयेत्”) नरावास में शिला और सुधा के प्रयोग का प्रतिषेध करता है, तथा इनका देव-मन्दिर में प्रयोग विहित बताता है। नागर वास्तु-कला के विकास में नागों का हाथ अवश्य था—इस पर अग्निपुराण एवं विष्णुपुराण के परिशीलन से कुछ प्रमाण अवश्य मिलते हैं। अग्निपुराण का वक्ता हयग्रीव था जिसे नागराज हय मानना सुसंगत ही है और इसका समय ईसवीयोत्तर द्वितीय शतक के आम-याम था। विष्णुपुराण में साफ लिखा है कि नागर कला का उत्थान नाग राजा शेष के द्वारा हुआ।

इस उपोद्घात का यहाँ प्रकृत में यह प्रयोजन है कि इस देश में जन-वास्तु (सिविल आर्कीटेक्चर) में पाषाण का प्रयोग बहुत समय तक निषिद्ध रहा। परन्तु अनार्यों की सम्स्कृति के ससर्ग से यह प्रतिषेध ढीला पड़ गया। पहले-पहल बौद्धों ने पाषाण-कला अपनायी, पुनः हिन्दुओं ने जब इसे अपनाता प्रारम्भ किया तो सर्वप्रथम वेदी-स्थानों में उसका प्रयोग किया, पुनः अपने निजी प्रासादों, राज-प्रासादों में, तदनन्तर सामान्य जनो की बस्तियों में। अन्यथा पुरातन प्रथा के अनुरूप जन-वास्तु (सिविल आर्कीटेक्चर) में काष्ठ, मृत्तिका एवं दृष्टकाओं के ही प्रयोग प्रचलित थे। पाषाण-कला का यह राजाश्रय आगे चलकर महाप्रासादों के निर्माण में निखर उठा।

विभिन्न जनपदों के विभिन्न राजवंशों द्वारा जो विभिन्न मन्दिर इस देश के एक कोने से दूसरे कोने तक निर्मित हुए उनका वास्तु-कला की दृष्टि से विवेचन आगे होगा। इस अध्याय की पूर्णता के लिए उन राजवंशों का निर्देश यहाँ अवश्य अपेक्षित है जिनकी भक्ति-भावना, वदान्यता एवं धर्माचरण की आस्था से यह वास्तु-कला वैभवपूर्ण हो सकी। भारतीय वास्तु-कला का इतिहास एक प्रकार से भारतीय प्रासाद-कला का इतिहास ही है। वास्तु-विद्या एवं वास्तु-कला दोनों अभिन्न होती हुई भी इतिहास की दृष्टि से इस देश में भिन्न हैं। वैदिक वाङ्मय के परिशीलन से तत्कालीन प्रोन्नत वास्तु-विद्या के दर्शन होने हैं, परन्तु कला के निदर्शन नहीं। वैदिकोत्तर-कालीन वास्तु-कला का क्या स्वरूप था—सन्दिग्ध ही है। मौर्य-काल से भारतीय वास्तु-कला का इतिहास प्रारम्भ होता है। भारतीय वास्तु-कला की तीन प्रधान धाराएँ यहाँ के तीन प्रधान धर्मों के उद्गम से निम्न हुईं। बौद्ध वास्तु-कला का मूलाधार धर्म था। ब्राह्मणों के मन्दिर धार्मिक पीठ या तीर्थ अथवा पावन-क्षेत्र के रूप में प्रकल्पित हुए। जैनो की कला में जैन-मन्दिर ही सब कुछ है। मूर्ति-निर्माण-कला (आइडनोप्राफी) भी मन्दिर-निर्माण-कला की पूरक थी। अतः वह उसी में सन्निविष्ट समझनी चाहिए।

इस दृष्टि से हिन्दू-प्रासाद की इस पृष्ठभूमि के मूल्यांकन में बौद्ध-विहारों, चैत्यों एवं मंथारामों के साथ-साथ जैन-मन्दिरों के राजकुल-संरक्षण आदि पर हम यहाँ विशेष चर्चा करेंगे।

मौर्य राजवंश—अशोक की स्थापत्य-कला

यद्यपि मौर्यकाल में पूजा-वास्तु का प्राधान्य नहीं था तथापि भारतीय वास्तु-कला के, जिसकी मुख्य एवं मूर्धन्य प्रासाद-कला है, विकासमान बीज पूर्ण रूप से पल्लवित हो चुके थे। पाटलिपुत्र का निवेश एवं उसमें राज-भवन या राज-प्रासाद की रचना लौकिक वास्तु (सेकुलर आर्कीटेक्चर) का परम निदर्शन प्रस्तुत करती है। इस काल की वास्तु-कला का प्रधान निर्माण-द्रव्य काष्ठ था। पाटलिपुत्र के ध्वसावशेषों में जो प्राचीन स्मारक प्राप्त हुए हैं उनमें काष्ठमय प्रासाद के प्रौढ़ विकास का पूर्ण आभास मिलता है। हमने प्राचीन भारत के चार प्रमुख स्थपतिवर्गों में काष्ठकलाकोविद वर्धक के कौशल को वास्तु-शास्त्र का एक अभिन्न अंग माना है। तदनुरूप मौर्य-कालीन वास्तु-कला वर्धक के कौशल की एक अत्यन्त एवं प्रशस्त दक्षता का निदर्शन है। जहाँ पाटलिपुत्र की नगर-रचना एवं राजधानी-निवेश की व्याख्या है वह प्राचीन भारतीय वास्तु-शास्त्र के अनुरूप ही थी, अर्थात् प्राकार, परिखा से गुप्त एवं वप्र तथा हर्म्य आदि से मण्डित तथा द्वार एवं गोपुरों से सज्जित रक्षा सविधान की परिपाटी उसमें थी। कौटिल्य के अर्थशास्त्र में नगर-निवेश की जो पद्धति प्रतिपादित की गयी है उसका सुन्दरतम निदर्शन पाटलिपुत्र का निवेश है। अथच काष्ठमय प्रासादों के निर्माण में जहाँ काष्ठ-कला का वैशारद्य पूर्णरूपेण परिलक्षित है वहाँ उनमें भूषा-विन्यास (पञ्चीकारी) का भी कम कौशल नहीं है। वातस्पत्य विच्छित्तियों के साथ-साथ स्वर्ग-मृग आदि पशु-ससार के चित्रण भी इनमें पूर्णरूप से प्रतिबिम्बित है।

मौर्य वंश के अमरकौति प्रियदर्शी राजर्षि अशोक का संरक्षण पाकर भारतीय स्थापत्य निखर उठा। अशोक-कालीन भारतीय स्थापत्य में विशेष कर बौद्ध-कला के विकास का शीर्षणेश माना जाता है, जिसमें निम्नलिखित छः वास्तु-विन्यास विशेष उल्लेख्य हैं —

- १—चट्टानों पर उद्दुकिता शिला-लेख
- २—स्तूप
- ३—एक-पाषाणीय स्तम्भ
- ४—एक-पाषाणीय आयतन
- ५—राज-प्रासाद
- ६—पर्वतीय शालाएँ

यद्यपि प्रकृत में, इन निदर्शनों में प्रासाद-कला का कोई आभास नहीं, परन्तु स्तूपों, आयतनों तथा प्रासाद-स्थापत्य की विच्छित्तियों एवं पार्वत्य-वास्तु की इन प्रारम्भिक कृतियों में प्रासाद के विकास एवं उत्थान के बहुत से घटकों के बीज अन्तर्हित हैं।

अशोक के स्तम्भों की रचना से आगे के प्रासाद-स्तम्भों ने बहुत कुछ ग्रहण किया। प्रासाद के ध्वजस्तम्भों की जो रचना आगे हम देखेंगे उसपर अशोक के स्तम्भों का प्रभाव पूर्ण रूप से विद्यमान है। इन स्तम्भों पर गज, अश्व, वृष एवं सिंह के चित्रणों में प्राचीन वैदिक एवं पौराणिक परम्परा प्रतिबिम्बित है। इसके अतिरिक्त पुरातन भारत की अत्यन्त प्राचीन उपामना के नाना स्वरूपों में वृक्ष-पूजा एक बड़ी प्रचलित सस्था थी। वृक्षों के प्रकाण्ड खण्ड की यह पूजा पाषाण-शिलाओं और पाषाण-स्तम्भों में भी परिणत हुई। भरहुत-चित्रण में यह दृश्य विद्यमान है। पूज्य स्तम्भों की परम्परा सम्भवतः इस देश में बहुत पुरानी है। बेसनगर के स्तम्भों से भी यही निष्कर्ष निकलता है। सम्भवतः अशोक के द्वारा निर्मापित एवं प्रतिष्ठापित इन अगणित स्तम्भों को उपलक्षण पूजा-वास्तु के रूप में हम देख सकते हैं। इस प्रकार ये स्तम्भ देवरूप थे और आगे के मन्दिरों के अग्रजन्मा थे। इनके अतिरिक्त पर्वतीय शालाओं को भी हम प्रासाद-वास्तु के उन्नायकों एवं नियामकों में परिगणित कर सकते हैं। इनकी विच्छित्तियाँ प्रासाद-शिल्प की विच्छित्तियों के समान ही दर्शनीय हैं। पर्सी ब्राउन (देखिए इंडियन आर्किटेक्चर, पृ० १४-१५) ने भी यही मत प्रकट किया है। अशोक-कालीन इन पार्वत्य शालाओं के निदर्शन बरबर पर्वत-मालाओं में सुदामा, लोमश ऋषि, विश्व-भोषड़ी तथा नागार्जुनी पर्वत में गोपिका, बहिजका, बादलहिका के साथ सीतामढी में भी द्रष्टव्य हैं।

शुग तथा आन्ध्र राजवंश

अर्चा-गृहों एवं अर्चक-निवासों के आरम्भिक, पार्वत्य एवं नागर स्थानों की निर्मित में सर्वप्रथम ऐतिहासिक योगदान शुग एवं आन्ध्र राजाओं ने किया। यद्यपि इस काल की वास्तु-कृतियों के निर्माण में विकासक्रम की दृष्टि से काण्ड का ही बहुत प्रयोग हुआ था, अतः वे कृतियाँ प्रत्यक्ष बहुत कम निदर्शन प्रस्तुत करती हैं, परन्तु साँची, मथुरा, अमरावती, गन्धार आदि के स्मारकों में चित्रित प्राचीन पूजा-गृहों (प्रिमिटिव श्राईस) के अवलोकन से तत्कालीन वास्तु-कला के विकास का अनुमान लगाया जा सकता है।

मौर्यों के बाद शुंगवंश का राज्यकाल आता है, पुनः आन्ध्रों का। शुंगसत्ता का उत्तर एवं पश्चिम में विशेष प्रभुत्व था और आन्ध्रों का दक्षिण में। आन्ध्रों ने अपने को 'दक्षिणेश्वर' के नाम से स्वयं संकीर्तित किया है। ये दोनों ही राजवंश बड़े उदार थे। अशोक के समय से बौद्ध-कला का जो विकास प्रारम्भ हुआ था वह इनके समय में भी आगे बढ़ता रहा। साँची, भरहुत आदि महा कला-पीठों के विकास का श्रीगणेश इसी समय हुआ। विशेषतः यह है कि इनके समय में प्राचीन पूजा-गृहों (अर्ली श्राईस) का भी निर्माण

हुआ जो आगे चलकर हिन्दू-प्रासाद की निर्माण-शैली की पूर्वज प्रतिकृति (प्रोटोटाइप) बने। हिन्दू पूजा-गृहों में इस काल (२०० ई० पू०) की कृतियों में बेसनगर का विष्णु-मन्दिर (जो ध्वसावशेष है) विशेष उल्लेख्य है। अन्य अनेक देवस्थान भी निर्मित हुए जिनकी समीक्षा यहाँ विशेष प्रासंगिक नहीं।

ई० पू० २०० से ई० उ० २०० तक की भारतीय वास्तु-कला के इतिहास में राजकुल के संरक्षण का अभाव था—ऐसा नहीं कहा जा सकता। इस काल की वास्तु-कला की मुख्य विशेषता बौद्ध विहार एवं चैत्य थे और उनमें भी विभेद यह था कि उनके विकास की रूप-रेखा में बौद्ध-धर्म की दो प्रमुख धाराओं, हीनयान एवं महायान की अपनी-अपनी विशिष्टताओं के अनुरूप इन धार्मिक स्थानों—आयान-गृहों एवं पूजा-गृहों की विरचना हुई। इस समय की सर्वश्रेष्ठ एवं एक विशिष्ट कलाकृति, गुहा-मन्दिर या लयन-प्रासाद अथवा पर्वत-तक्षण-वास्तु (गक-कट आर्कटेक्चर) का अभूतपूर्व विकास प्रारम्भ हुआ। तत्कालीन वास्तु-पीठों में अमरावती, मांची, अजन्ता, जुझार, कार्ली, नाज, कोण्डन, नासिक, उडोया (खण्डगिरि), रानीगुम्फा एवं गन्धार तथा तक्षशिला विशेष उल्लेख्य हैं। आगे लयन-प्रासाद के शीर्षक में हम इनकी विस्तृत समीक्षा करेंगे।

भारतीय वास्तु-कला के गोचक इतिहास में जहाँ पहले विकासवाद के क्रमानुसार मूर्तिका एवं काष्ठ जैसे प्राकृतिक द्रव्यों का प्रयोग हुआ, वहाँ पर्वत-प्रदेश भी तो प्रकृति-प्रदत्त थे। फिर क्या प्रेरणा की आवश्यकता थी, निष्ठा की कमी न थी, श्रम, अध्यवसाय एवं धैर्य के धनियों की भी कमी न थी। छेली ने कमाल कर दिखाया। बड़े-बड़े पर्वतों को काट-काटकर जो कला-भवन विनिर्मित हुए वे आज भी हमारे गर्व की चीज हैं।

इस प्रकार यहाँ के स्थापति और स्थापक यद्यपि प्रकृति के द्वारा मुलभ द्रव्यों के सहारे अपने निर्माण सम्पन्न करते रहे, परन्तु वैदिक-कालीन इष्टका-चयन की परम्परा विस्मृत नहीं हुई थी। अतः पाषाण-तक्षण-वास्तु के माथ-माथ ईसवीयुत्तर शतकों में इष्टका-भवन (ब्रिक-बिल्डिंग) की निर्माण-परम्परा सर्वप्रथम उत्तर भारत में प्रारम्भ हुई। मथुरा, नागनाथ (बनारस), गया की तत्कालीन कला इसी कांठि में आती है। पर्मी ब्राउन (देविए इंडियन-आर्कटेक्चर, पृ० ५०) ने ऐसे भवनों को चार समूहों में विभाजित किया है जिनमें अविकाश बौद्ध है। उनका द्वितीय वर्ग 'ब्राह्मण-मन्दिर' के नाम से उपलब्ध है। इन मन्दिरों में कानपुर जिले के भीतर गाँव का ऐष्टक प्रासाद बड़े महत्त्व का है, जो इष्टका-चयन-कला की उदात्तता एवं पुष्टता पर ही प्रकाश नहीं डालता है, वरन् प्रासाद-वास्तु की प्रोन्नत रूपरेखा का भी मकेन करना है। भीतर गाँव के अनिरक्त मध्य-प्रदेश के रामपुर जिले के खरोद और सीरपुर के मन्दिर भी इसी कांठि में परिगणित किये गये हैं। महाराष्ट्र प्रान्तीय

खोसापुर के निकट तेर पर निमित दो आयतन (श्याइन्स) भी इसी वर्ग-वृक्ष की बत्सरियाँ हैं।

वाकाटक-राजवंश

भारशिव-वाकाटक-काल (तीसरी-चौथी शताब्दी) में नागर शैली के मन्दिर पर्याप्त बने। इन मन्दिरों में भूषा-विन्यास का प्रारम्भ हो गया था। स्वर्ज-वृक्ष (जो नागों का चिह्न था) की तत्कालीन प्रतिकृति अधिकता से मिलती है। भारशिव नाग राजाओं के समय से ही गंगा-यमुना आदि नदी-देवियों का प्रतिमा-चित्रण भी मन्दिर की तीरण-चौखटों पर अंकित होने लगा था। भूभरा और देवगढ़ के प्राचीन मन्दिर इस पद्धति के निदर्शन हैं।

मन्दिर-निर्माण-कला में वाकाटक राजवंश की भी कम देन न थी। उनके समय में शिवालियों का विशेष प्राधान्य था, जिनमें एकमुखी एवं चतुर्मुखी लिंगों की स्थापना हुई। ऐसे मन्दिरों का प्रमुख केन्द्र नचना है। नचना के मन्दिर गुप्तकालीन मन्दिरों की वास्तु-कला से साम्य रखते हैं। ये मन्दिर भूभरा और गुप्तकालीन मन्दिरों की कला की लड़ी को जोड़ते हैं। वाकाटक मन्दिर भी प्रायः गुप्तकाल के हैं। उपासना-भेद से नाग-वाकाटकों के सभी मन्दिर शैव-सम्प्रदायानुरूप तथा गुप्त वंशियों के वैष्णव-सम्प्रदायानुरूप हैं।

गुप्त नरेशों का समृद्ध राजवंश

भारतवर्ष के इतिहास में गुप्तकाल 'स्वर्णयुग' के नाम से सजीवित किया गया है। काव्य और नाटक, साहित्य और शास्त्र, कला और संगीत सभी में इस काल में अभूतपूर्व उन्नति हुई। गुप्त-कालीन कला की ओजस्विता एवं भावाभिष्यञ्जना तथा गतिमत्ता उस काल के अप्रतिम वैभव एवं अनन्त ऐश्वर्य की ही प्रतीक हैं। गुप्त कालीन स्तम्भों में घट-पल्लव (बाह्य एड लीड) का विच्छिन्ति-निवेश (मूल्डिंग) भी इसी उद्दाम गतिमत्ता एवं द्रुतगति के विस्तार का प्रतीक है।

गुप्त नरेशों के राज्य-काल में (लगभग तीन सौ वर्ष, ३५०-६५० ई०) उदीयमान भारतीय वास्तु-कला की विशेषताओं पर आगे समीक्षा होगी। यहाँ इतना ही निदर्शय है कि इस समय की कलाकृतियों में जो अब तक विद्यमान हैं उनमें तिगवा पर ककाली-देवी का विष्णु-मन्दिर अत्यधिक प्रशस्त है। तिगवा के अतिरिक्त एरण (भोजसा के उत्तर-पूर्व), साँची, नागोद जिले में भूभरा और अजयगढ़ के नचना आदि स्थानों के मन्दिर भी उल्लेख्य हैं। इनमें एरण में राजाधिराज समुद्रगुप्त की राजमहिषी का

बनवाया हुआ विष्णु-मन्दिर बड़ा सुन्दर है। देवगढ के मन्दिर की बाह्य भित्तियों पर शेषशायी नारायण का चित्रण बड़ा ही मार्मिक एवं आकर्षक है।

पाँचवीं शताब्दी से आगे की भारतीय वास्तु-कला एक प्रकार से प्रासाद-कला है जिसके प्रोत्थान में यहाँ के राजकुलों की वरेष्य वदान्यता ही मन्दिरों की गौरवगाथा है। अतएव हिन्दू प्रासाद की यह 'राजाश्रया' पृष्ठ-भूमि सार्थक होती है।

चालुक्य नरेश

गुप्त नरेशों के सरक्षण में उदीयमान उत्तरापथीय वास्तु-कला में प्रासाद-कला की जैसी अभिवृद्धि हो रही थी, वैसी ही उन्नी काल में (४५०-६५० तथा ६००-७५० ई०) दक्षिण में चालुक्य नरेशों के मरक्षण से यह कला एक दूसरी ही दिशा में प्रोत्सास को प्राप्त हो रही थी। होयसिल, बादामी (वातापि या बितापी) तथा पदवकन, इन तीन चालुक्य राजपीठों पर शतशः देवतायतनों, विमानों एवं प्रासादों का प्रोत्थान हुआ, जिनकी सर्बस्तर समीक्षा आगे द्रष्टव्य है। इन प्राचीन राजपीठों पर वास्तु-पीठों का जो विकास हुआ उनमें उत्तरापथीय तथा दक्षिणापथीय दोनों शैलियों के उत्थान का आनुपूर्विक क्रम देखने को मिलेगा। पापानाथ, जम्बूलिंग, करसिद्धेश्वर, काशीनाथ (उत्तर-झेली के) तथा सगमेश्वर, विरूपाक्ष, मल्लिकार्जुन, जगन्नाथ, सुमनेश्वर आदि (दक्षिणात्य वास्तु-झेली के) मन्दिर विशेष उल्लेख्य हैं।

गण्डकूट राजा

गण्डकूट राजा कृष्ण (७५७-७८३) की अप्रतिम भक्ति भावना एवं धर्माश्रय के कारण ही भारतीय स्थापत्य का मुकुटमणि एलोरा का कैलास-मन्दिर निर्मित हो पाया था। इसी प्रकार एलोरा और अजन्ता के अन्य गुहा-मन्दिरों की भी गाथा है।

दक्षिणात्य वास्तु-कला

ईसवीयान्तर सप्तम शतक के बाद षोडश शतक तक निर्मित होने वाले नाना प्रासादों के इतिहास पर ऐतिहासिकों ने दो प्रमुख शैलियों के अनुरूप समीक्षा की है; दक्षिणीय वास्तु-कला एवं उत्तरीय वास्तु-कला। अतः उन्नी दृष्टिकोण से हम भी यहाँ इन दोनों शैलियों के अनुरूप उनके 'राजाश्रय' का सर्कीर्तन करेंगे।

दक्षिणी कला के विकास में निम्नलिखित छः राजकुलों की वरेष्य वदान्यता एवं वरिष्ठ प्रासाद-कला का मरक्षण प्रस्तावनीय है —

- | | |
|----------------|------------------|
| १—पल्लव राजवंश | (६००-६०० ई०) |
| २—चोल राजवंश | (६००-११५० ई०) |
| ३—होयसिल नरेश | (१०५०-१२०० ई०) |

४—पाण्ड्य नरेश	(११००—१३५० ई०)
५—विजयनगर नरेश	(१३५०—१५६५ ई०)
४—मदुरा नरेश	(१६००—)

पल्लव राजवंश

द्रविड़ देश की द्राविड़ शैली के विकास में पल्लव राजवंश के संरक्षण ने शिलान्यास का काम किया है। आन्ध्र राजाओं के अनन्तर द्रविड़ देश की राजसत्ता पल्लवों के हाथ में आयी और इनकी प्रभुता सप्तम से लगाकर दशम शतक के प्रारम्भ तक प्रवृद्ध रही। इस राजसत्ता का सीमा-प्रभुत्व आधुनिक मद्रास राज्य था और इनकी कला-कृतियों की क्रीडामयली इनके राज्य के केन्द्र में राजपीठ कांजीवरम् (काची-पुरम्) के आम-यास विशेष रूप में केलि करती रही। इनके प्रासाद-निर्माण-वैभव का प्रसार तम्रौर तथा पुडुक्कोट्टई जैसे सुदूर प्रदेशों तक पहुँचा।

इस काल के पल्लव राजवंश में चार प्रधान नरेश हुए जिनके नाम पर पल्लवों की वास्तु-कृतियों के भी चार वर्ग किये गये हैं। इनमें विशेषता यह है कि इन चारों वर्गों की वास्तव में वास्तु-कला की दृष्टि से दो वर्गों में ही समीक्षा उचित है; प्रथम में आपूर्ण पार्वत्य-वास्तु (हाल्ली राककट) के निदर्शन तथा द्वितीय में आपूर्ण भूनिवेशीय वास्तु (हाल्ली स्टुक्चुरल) के निदर्शन सकलित होते हैं। इनकी विस्तृत समीक्षा आगे की जायगी। यहाँ पर पूर्वमेकित चार राजाओं के कालक्रमानुसार निम्नलिखित चार वर्ग विभाजनीय हैं—

१—महेन्द्र-मण्डल	(६१०—६४०)	मण्डप-निर्माण	पार्वत्य-वास्तु
२—मामल्ल-मण्डल	(६४०—६६०)	विमानों एवं रथों का निर्माण	”
३—राजसिंह-मण्डल	(६६०—८००)	विमान (मन्दिर)—निर्माण निविष्ट-वास्तु	”
४—नन्दिवर्मन-मण्डल	(८००—८००)	”	”

प्रथम अर्थात् महेन्द्र-मण्डल की प्रासाद-कृतियाँ मयगपट्ट, त्रिकुचिनापल्ली, पल्लवरम्, मोगलार्जुनपुरम् आदि नाना स्थानों पर फैली हुई हैं। द्वितीय वर्ग का प्रासाद-वैभव मामल्लपुरम् के प्रख्यात वास्तु-पीठ पर ही सीमित रहा। यहाँ के मन्दिर-रथों (सेविन पेगोडाज) की कीर्ति से प्राचीन वास्तु-इतिहास धबलित है। इन रथों का संकीर्तन पंच पाण्डवों और गणेश के नाम से किया गया है—धर्मराज, भीम, अर्जुन, नकुल, सहदेव, गणेश आदि।

तृतीय वर्ग का कला-कौशल विशेष विख्यात है। अब वह पार्वत्य गुहा-मन्दिरों के तक्षण से विराम लेकर भू-निविष्ट विमानों एवं प्रासादों की ओर मुड़ता है। इस

तृतीय उत्थान का मूर्वन्य महीपति राजमिह था जिसके काल में मामल्लपुरम् में ही तीन विमान विकसित हुए—उपक्ल (शोर), ईश्वर तथा मुकुन्द । पनमलाई (अर्काट जिले) का एक मन्दिर तथा काजीवरम् के कैलास-नाथ और वैकुण्ठ-पेरुमल ये दो मन्दिर भी इसी काल के कोशल के विख्यात निदर्शन हैं ।

चतुर्थ वर्ग पल्लव राजसत्ता का घमिल इतिहास है । नन्दिवर्मन के राज्यकाल में विनिर्मित प्रासाद न तो गगनचुम्बी विमान कहे जा सकते हैं और न कोशल की अतिरजना । सत्य तो यह है कि वास्तु-वैभव एवं साहित्य-वैभव राजसत्ता के वैभव की निशानियाँ हैं । अतः जब राजसत्ता का ही ह्दाम उपस्थित है तो साहित्य और कला को भी दीन होना ही पड़ता है । इस अन्तिम वर्ग के प्रमुख निदर्शन लगभग छः हैं, जो काजीवरम् के मुक्तेश्वर तथा मानगेश्वर, चिगलोट, ओरंगदम के बदमल्ली-श्वर, अरकोनम् के निकट तिरुत्तनी के विगट्टनेश्वर और गुडीमल्लम के परशुरामेश्वर में प्रेक्षणीय है ।

चोलों का राजवंश

एक ही विशाल भू-भाग के मण्डलेश्वरों का पारस्परिक प्रभुता-सघर्ष भारतीय इतिहास की ह्लासोन्मुखी हिन्दू-सत्ता की सामान्य कथा है । दक्षिण में पल्लवों, चोलों, चालुक्यों, पाण्ड्यों एवं राष्ट्रकुटों-सभी ने इस काल (६००-११५०) में अपनी अपनी प्रभुता की प्रतिस्पर्धा की । परिणामतः चोलों का प्रभुता-सघर्ष में विजय-श्री ने वरा ।

चोलों की प्रासाद-कला को दो वर्गों में वर्गीकृत किया जाता है—स्थानीय क्षुद्र कृतियाँ तथा बृहत्तर विद्याल कृतियाँ । अतः अपने शासन-काल के प्रभात में वे राज्य की दृढ़ता, सुरक्षा एवं सीमा-विस्तार में लगे रहे, अतः १०वीं शताब्दी की कृतियाँ पुट्टकोट्टाई के इतन्तत, विनिर्मित हुई जिन्हें क्षुद्र कृतियों के रूप में ही परिगणित किया जा सकता है । इनमें निर्मल्लिखित मन्दिर विशेष उल्लेख्य हैं —

क्षुद्र कृतियाँ

सुन्दरेश्वर — तिरुक्कट्टलाई, मुचकुन्देश्वर, कोलट्टूर
विजयलय — नरतमलाई, कदम्बर कदम्बरमलाई (नरतमलाई)
मुक्ककाहल (वि : आयनत) — कोडुम्बेलूर, बालसुब्रह्मण्य, कलनौर

इसी प्रकार चोलों की अन्य कृतियाँ मुख्य दक्षिण अरकाट जिले में भी पायी जाती हैं । ये सभी कृतियाँ १० वीं शताब्दी की हैं ।

विशाल कृतियाँ

चोलों की बृहत्तर विशाल प्रासाद-कृतियाँ उनके बृहत्तर एवं विशाल राज्यविस्तार एवं महान् ऐश्वर्य की प्रतीक हैं। ये हैं—तंजौर का बृहदीश्वर-मन्दिर तथा गंगैकोण्डचोल-पुरम् का मन्दिर। इनमें प्रथम प्रासाद-कारक यज्ञमान महामहीपति राजराज ((६८५-१०१८) है जिसने अपनी अपार धनराशि एवं लोकोत्तर वैभव को देवचरणों में समर्पित करने के लिए यह महा-अनुष्ठान रचा। ऊँचाई में और आकार में दक्षिणात्य कला का यह अनूठा एवं अनुपम विमान विनिर्मित हुआ है। इसकी विशेष समीक्षा आगे द्रष्टव्य है। द्वितीय अर्थात् गंगैकोण्डचोलपुरम् के निर्माता राजेन्द्र प्रथम (१०१८-३३) ने सम्भवतः अपने पूर्वज से प्रतिस्पर्धा करके ही यह मन्दिर बनवाया था।

इस प्रकार चोलों की अनुपम कृतियों में भारतीय वास्तु-कला की दक्षिणी शैली के उत्थान की पराकाष्ठा पहुँच गयी। यद्यपि सख्या कम है परन्तु गुणातिरेक में चोलों का वास्तु-वैभव भारतीय इतिहास का स्वर्णिम पृष्ठ है।

होयसिल राजकुल

मंमूर राज्य में होयसिल राजाओं के समय के कतिपय मन्दिर बड़े ही सुन्दर हैं। मोंमनाथपुर का प्रमन्न-केशव मन्दिर, होयसिलेश्वर का मन्दिर, केदारेश्वर का मन्दिर विशेष प्रसिद्ध हैं। बेलूर (दक्षिण काशी) का चिन्न-केशव मन्दिर बड़ा विशाल है।

पाण्ड्य राजकुल

पाण्ड्य राजाओं के काल में प्रासाद-कला में एक अभिनव कला-कृति का उदय हुआ। पिछले अध्याय में मन्दिरों को हम तीर्थ-स्थानों के रूप में देख चुके हैं। मन्दिर और तीर्थ का यह तादात्म्य हिन्दू संस्कृति का पौराणिक विलाम है। अतः जो भी मन्दिर बन गये, जहाँ कहीं भी देवस्थान प्रकल्पित हो चुके वह स्थान के लिए पूज्य बन गया। अतः वास्तु-कला को प्रोत्साहन देनेवाले राजकुल यदि किसी नवीन मन्दिर के निर्माण को न उठा सके तो पूर्व-निर्मित मन्दिरों के ही श्रेष्ठ में किसी न किसी कृति के द्वारा अपनी भक्ति एवं अपूर्व आस्था को प्रश्रय देते रहे। इस दृष्टि से यद्यपि पाण्ड्य-राजाओं के समय में चोलों के विशाल विमानों की रचना नहीं हुई और चोलों के बाद बहुत समय तक (लगभग २०० वर्ष) तमिल देश इस प्रकार की कला-कृतियों से एक प्रकार से शून्य रहा तथापि यह निस्सन्दिग्ध है कि पाण्ड्यों के समय दक्षिणात्य वास्तु-कला में एक अभिनव वास्तु-चेतना प्रतिस्फुटित हुई। यह है मन्दिरों का प्राकार-विन्यास तथा मन्दिरों की चारों दिशाओं में गोपुरों की छटा का श्रीगणेश। दक्षिण भारत के उत्तुंग गोपुरों की परम्परा को जन्म देने का श्रेय इसी पाण्ड्य-काल को है।

पाण्ड्यों के पूर्व भी मन्दिर-द्वारों को विच्छिन्ति-विशेष से अलंकृत करने की कतिपय मन्दिरों में प्रथा थी, जैसे कांजीवरम् के कैलासनाथ-मन्दिर में। तथापि यह परम्परा पूर्ण रूप से न तो यत्न ही पायी थी, और न इसकी वास्तु-कला ही समृद्ध हो सकी थी। पाण्ड्यों ने ही सर्वप्रथम इस दिशा में कदम उठाया और पूर्वविनिर्मित कतिपय प्रख्यात प्रासाद-पीठों पर, जैसे जम्बुकेश्वर, चिदम्बरम्, तिरुवन्नमलाई तथा कुम्भकोणम् में गोपुरों का निर्माण कराया। गोपुर-वास्तु-कला की कुछ समीक्षा हम पीछे कर आये हैं। पाण्ड्यों के काल में एकाध पूरे मन्दिर भी बने। दरसुरम् का मन्दिर इसी कोटि में आता है।

विजयनगर की राजसत्ता

चौदहवीं शताब्दी का पूर्वार्ध दक्षिणात्य स्थापत्य की प्रामाद-कला में एक तबीन युग की मूर्ष्टि करता है तथा दक्षिणी कला का प्रौढ विकास प्रस्तुत करता है—जब कि कला में अतिरजना एवं अलंकृति-चित्रण (आनमिन्टेशन) के साथ-साथ रसान्वाद्य की भावना ने जड़ पकड़ी। कला के पूर्ण सौष्ठव की निष्पत्ति में स्थपतियों के स्वाच्छन्द्य एवं उनकी सौन्दर्य-प्रियता के साथ-साथ तन्मयता भी आवश्यक है। दक्षिण की कलात्मक कृतियों में यह अभिनव विलास तब उदय हुआ जब दक्षिणी राजसत्ता ने विजयनगर के नृप-पुंगवों के राजवंश में पदार्पण किया। विजयनगर के राजाओं ने दक्षिण देश पर लगभग २०० वर्ष तक राज्य किया। इनके राज्य-काल में प्रासाद-कला अपने यौवन के उद्दाम प्रवाह में बहने लगी जो मोहक थी और चित्तोद्वेलक भी।

भारत के मध्यकालिक इतिहास में मुसलमानों के आक्रमणों एवं कठोर शासन से हम परिचित ही हैं। विजयनगर ने हिन्दू-सत्ता को जीवित रखने का बीड़ा उठाया। यह महानगरी उस समय एशिया की परम प्रख्यात राजनगरियों में एक थी। कृष्णा नदी से लेकर कन्याकुमारी तक इस राजकुल का आधिपत्य था और यह नगरी उसका राजपीठ। तुंगभद्रा के पवन जल से पावित यह समृद्ध नगर नाना मंदिरों के निर्माण का केन्द्र बना।

विजयनगर के अम्यन्तरालीय मन्दिरों में सर्वप्रथम एवं सर्वप्रसिद्ध विट्ठल तथा हजगराम के साथ-साथ नगर का अधिदैवत-मन्दिर पम्पापति है। इनमें विठोबा (पाण्डुरंग) कृष्ण का मन्दिर (विट्ठल) सर्वश्रेष्ठ है। राजा कृष्णदेव ने १५१३ ई० में इसका निर्माण प्रारम्भ कराया। कृष्णदेव के उत्तराधिकारी ने उसे जारी रखा परन्तु उस मन्दिर की पूर्णता तब भी न सम्पन्न हुई। हजगराम एक प्रकार से विजयनगर का राजमन्दिर (रॉयल चैपेल) था जिसके चारों ओर का प्राकार

(बारंडी वाल) २४ फुट ऊँची दीवारों का था। इसे भी कृष्णदेव राजा ने १५१३ ई० में बनवाना प्रारम्भ किया था तथा कला-सौष्ठव की दृष्टि से यह अपने समय की सर्व-श्रेष्ठ कृति है।

इन विजयनगरीय कृतियों की सर्वप्रमुख विशिष्टता पूर्वोद्दिष्ट शोभा-बहुलता (आनमिन्टेशन) है, तथा वास्तु-विजृम्भण की दृष्टि से मन्दिर के प्रधान निवेश विमानोत्थान के अतिरिक्त अन्य नाना निवेश एवं गौण मन्दिरों का न्यास है। मन्दिर के अधिदेवता (देव) की पत्नी के मन्दिर की प्रतिष्ठा के साथ-साथ कल्याण-मण्डप एवं अर्घ-मण्डप आदि अनेक निवेशों की रचनाओं में मन्दिर पूरा नगर सा प्रतीत होता है।

विजयनगरीय साम्राज्यान्तर्गत इसी शैली में अन्य अनेक मन्दिर भी बने, जिनमें वेलर, कुम्भकोणम् काजीवरम्, ताडपत्री, विरजिपुरम् तथा श्रीरंगम् के पीठ विशेष प्रख्यात हैं।

मदुरा के नायकराजा

मुसलिम सत्ता से पदाक्रान्त विजयनगर की राजसत्ता १५६५ ई० में अस्त हो गयी। अतः तमिल देश की हिन्दू सत्ता दक्षिण की ओर और पीछे पहुँची और मदुरा को अपना राजपीठ बनाया। नायकों के नायकत्व में जहाँ इस सत्ता की प्रभुता प्रतिष्ठित हुई वहाँ दक्षिणात्य स्थापत्य-शैली की चरमोन्नति ही नहीं प्रतिफलित हुई बल्कि यह शैली अपने अन्तिम रूप में भी परिणत हो गयी, जो बहुत अंशों में आधुनिक युग तक चली आती है।

इस समय के महावास्तु-बैभव का सर्वाधिक श्रेय नायक राजवंश के अत्यधिक विख्यात राजा तिरुमलाई (१६२३-१६५६) को है, जिसके उदार सरक्षण एवं उद्दाम उत्साह से सुन्दरतम वास्तु-कृतियाँ उदित हुईं। नायकों ने भी पाण्ड्यो के मद्दश पूर्वस्थापित प्रासादों पर ही नाना अन्य रचनाओं के द्वारा कला के विकास को प्रथम दिया। अबच पूजा-वास्तु का वह प्रोत्थान पूजा-प्रक्रिया की औपचारिक पद्धति एवं नाना उत्सव-समारोहों की भाँति के कारण पूर्ण स्वाभाविक भी था। प्राकारम् और गोपुरम् के साथ-साथ मण्डपम् (सहस्रमण्डपम् भोगमण्डपम्, उत्सवमण्डपम्, दर्शनमण्डपम्) और तडागम् की रचना की आवश्यकता का अनुभव हुआ, अतएव आविष्कार भी।

मदुरा की दक्षिणी शैली में विनिर्मित मन्दिरों की संख्या बैसे तो लगभग तीस है, परन्तु उनमें निम्नलिखित विशेष प्रख्यात हैं जिनकी गौरव-गाथा एवं वास्तु-कला पर हम आगे सविस्तर प्रतिपादन करेंगे—

मीनाक्षी-सुन्दरेश्वरम् (मदुरा)	रामेश्वरम्
श्रीरंगम् (त्रिचनापल्ली के निकट)	चिदम्बरम्
जम्बुकेश्वर ,,	तिन्नेवेली
तिरुवरूर	तिरुवन मलाई
	थीवेल्लीपुनुर

दक्षिण महादेश के विभिन्न राजवंशों के राज्याश्रय में विकसित एवं वृद्धित दक्षिणात्य प्रासाद-कला की इस अति सक्षिप्त मूचना के उपरान्त अब उत्तर भारत के माण्डलिक राजाओं के राज्याश्रय से प्रोत्थित एवं प्रौढताप्राप्त प्रासाद-कला के इतिहास पर भी थोड़ा सा विहंगावलोकन बाध्यनीय है। उत्तर भाग में विकसित इस प्रासाद-कला की शैली को नागर कला अथवा उत्तर भारतीय कला के नाम से पुकारा गया है। आर्यावर्त (उत्तरापथ या उत्तर भारत) एवं दक्षिणात्य, भारतवर्ष के इन दो विशाल भू-विभागों में एक प्रकार से दो प्रकार की प्राचीन संस्कृतियों (क्रमशः आर्य एवं द्राविड) का विकास हुआ। अतएव अपनी-अपनी सांस्कृतिक विशिष्टताओं के कारण इन दो प्रमुख शैलियों का विकास भी स्वाभाविक था। यद्यपि दक्षिणात्य आर्यों की सम्यता एवं संस्कृति से प्राचीनकाल में ही पूर्ण प्रभावित हो गया था तथापि दक्षिण की अपनी कुछ विशिष्टताओं से वहाँ का जीवन सनातन काल से कुछ विलक्षण ही रहा है।

अस्तु, इसी सांस्कृतिक मूलाधार की दृष्टि से इस देश में वास्तु-विद्या की दो धाराएँ एवं वास्तु-कला की दो शाखाएँ प्रस्फुटित हुईं। इन दोनों की पारस्परिक क्या-क्या विलक्षणताएँ हैं और कौन-कौन से सामान्य घटक हैं—इन सब पर 'प्रासादशैलियाँ' नामक अध्याय में हम सविस्तर समीक्षा कर आये हैं। यहाँ पर प्रसंगवश अब उत्तरी शैली में विकसित प्रासाद-कला के राज्याश्रय की स्वल्प में समीक्षा का अवसर है।

उत्तरापथीय वास्तु-कला

दक्षिणात्य वास्तु-कला के क्षेत्र से उत्तरापथीय वास्तु-शैली, नागर शैली का क्षेत्र अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत और लम्बा है। दक्षिण की प्रासाद-कला का उदय विशेष कर उस देश के मण्डलेश्वरों के राजपीठों में हुआ, अतः वहाँ की कला का वर्णन राजवंशानुक्रम (डाइनेस्टिकली) से विशेष सुविधापूर्ण है, परन्तु उत्तर भारत में इतस्ततः नाना प्रासादों का निर्माण हुआ और उनके निर्माण में भी यद्यपि राजाश्रय प्रधान था परन्तु जनाश्रय भी कम न था, अतः उत्तरी प्रासाद-कला की राजवंशानुक्रम से समीक्षा करने

में ऐतिहासिकों ने कठिनाता अनुभव की है। इसलिए स्थानीय केन्द्रों के अनुरूप इस शैली का विवेचन किया गया है।

उत्तर भारत की प्रासाद-कला के इस स्थानीय विकास (रीजनल डेवलपमेंट) के अनुरूप कला-केन्द्रों का निम्नलिखित पङ्क्ति समुपस्थापित किया जाता है—

१—उत्कल या कालिंग (उड़ीसा)—भुवनेश्वर, कोणार्क तथा पुरी

२—बुन्देलखण्ड—खजुराहो

३—मध्य भारत एवं राजस्थान

४—गुजरात (लाट) तथा काठियावाड़

५—दक्षिण दिग्भाग (खान देश)

६—मधुग-वृन्दावन

प्रकृत में हम इस क्रम को नहीं अपना सकते। इस अध्याय के शीर्षकानुरूप राज-वसानक्रम से ही विवेचन समीचीन होगा।

केसरी राजाओं के वास्तु-पीठ

उत्तरी शैली की कला-कृतियों में सर्वप्रथम सकोतनीय केसरी राजाओं का राज-पीठ भुवनेश्वर है। भुवनेश्वर (उड़ीसा) के धर्म-क्षेत्र पर हम पूर्व अध्याय में प्रकाश डाल चुके हैं। भुवनेश्वर की कीर्तिपताका को दिग्दिगन्त में उड़ाने का श्रेय जगन्नाथ के मन्दिर को है।

भुवनेश्वर केसरी राजाओं की राजधानी रहा है। चौथी शताब्दी से लेकर ११ वीं शताब्दी तक उड़ीसा-मण्डल के मन्दिरों में केसरी राजाओं द्वारा निर्मित भुवनेश्वर की मन्दिर-माला के अनिरिक्त दो मन्दिर-पीठ और विशेष विख्यात हैं—कोणार्क का सूर्य-मन्दिर तथा पुरी का जगन्नाथजी का मन्दिर।

कोणार्क को किसने बनवाया—यह असन्दिग्ध रूप से निर्णित नहीं। भुवनेश्वर से ३५ मील तथा पुरी से २१ मील की दूरी पर समुद्र की बेला पर विराजमान यह दिव्य प्रासाद सम्भवतः ६वीं शताब्दी में विनिर्मित हुआ था और १६वीं शताब्दी तक अपनी पूर्ण ओजस्विता एवं सम्पन्नता से विद्यमान था। क्योंकि उसका आधुनिक रूप तो भग्नावशेष ही है—विमान ध्वस्त है, जगमोहन की ही मोहनी छटा पर मुग्ध होकर कला के मर्मज्ञों ने इसे भारतवर्ष की ही नहीं, एशिया महाद्वीप की महाविभूति माना है। लगभग ३०० वर्ष तक यह समुद्री बालू के ढेर में बका पड़ा रहा। भारत सरकार ने कई लाख रुपये लगाकर इसका जीर्णोद्धार कराया, तब लोगों को इस महिमायुक्त वास्तुशिल्प की परीक्षा का अवसर मिला। इसकी वास्तु-कला एवं अन्य विवरण आगे समुपस्थापित होंगे।

जगन्नाथजी का मन्दिर

पुरी के जगन्नाथजी के मन्दिर के निर्माण-काल एवं कारक यजमान के विषय में भी ऐतिहासिकों में मतभेद है। श्री मनमोहन चक्रवर्ती (देखिए 'दि डेट आफ जगन्नाथ टेम्पल इन पुरी'—जे० ए० यम० बी०, बाल्यूम ६७ भाग १, १८६८, पृ० ३२८-३३१) ने निम्नलिखित श्लोक उद्धृत किया है—

प्रासादं पुरुषोत्तमस्य नृपतिः को नाम कर्तुं क्षम-

स्तस्येत्याद्यनृपैरुपेक्षितमयमं चक्रेऽथ गंगेश्वरः ॥ (गंगवंश साम्प्रदायिक)

इस आधार पर वे इस प्रासाद को गंगेश्वर का बनवाया हुआ बताते हैं। यतः गंग का राज्याभिषेक १०७८ ई० में हुआ था अतः इस मन्दिर का निर्माण काल १०८५-१०९० मनमोहन ने माना है। इसके विपरीत डा० डी० सी० 'सरकार' ('गॉड पुरुषोत्तम ऐट पुरी', जे० ओ० आर०, मद्रास, भाग १७, पृ० २०६-२१५) ने उडिया भाषा के प्रख्यात पुराण (क्रोनिकल)—मादना-पांजी के अनुसार इस प्रासाद के निर्माण का श्रेय गोडगंग को न देकर उसके प्रपौत्र (ग्रेड ग्रेडसन) अनगभीम तृतीय को दिया है। मित्र तथा हन्टर महाशय (दे० 'ऐटिबबीटीज आफ उडीसा', भाग दो, पृ० १०६-११० एवं 'उडीसा' भाग एक, पृ० ११०-१२०) भी इसी मत का पोषण करते हैं तथा निम्न श्लोक का प्रमाण प्रस्तुत करते हैं—

शकाब्दे रन्धशुभ्रांशुरूपनक्षत्रनायके ।

प्रासादं कारयामासानंगभोमेन धीमता ॥

अस्तु, इस ऐतिहासिक प्रामाण्य के अतिरिक्त पौराणिक प्रामाण्य के आधार पर भी (देखिए पिछला अध्याय) यह मन्दिर अति प्राचीन है और इसका कई बार जीर्णोद्धार कराया गया है। इसकी मूर्तियाँ तो निस्सन्दिग्ध प्राचीन हैं—सम्भवतः ईसवीयुत्तर तृतीय शतक की। मुसलमानों ने इस पर कई बार आक्रमण किये तथा इसे ध्वस्त किया। कहा जाता है कि १६वीं शताब्दी में मराठों ने इसके जीर्णोद्धार में योग दिया था।

इस मन्दिर की वास्तु-कला पर बौद्ध प्रभाव परिलक्षित होता है। बाढ़ों के त्रिरत्न बुद्ध, धर्म और सत्य की भाँति इस मन्दिर में जगन्नाथ, सुभद्रा और बलराम की मूर्तियाँ हैं। शिव-पार्वती, विष्णु-लक्ष्मी और ब्रह्मा-सावित्री आदि का स्थापत्यार्कन अथवा चित्राकन पुरुष और प्रकृति के रूप में हुआ है, तब यह भाई-बहिन का योग बौद्धों के प्रभाव का स्मारक है। बौद्ध लोग धर्म को स्त्री-संज्ञक मानते हैं। अस्तु, पुरी में जगन्नाथ-मन्दिर के अतिरिक्त मुक्ति-मण्डप, विमला देवी का मन्दिर, लक्ष्मी-मन्दिर, धर्मराज

(सूर्यनारायण) का मन्दिर, पातालेश्वर, लोकनाथ, मार्कण्डेयेश्वर, सत्यवादी आदि के मन्दिर विशेष प्रसिद्ध हैं।

भुवनेश्वर के मन्दिर

केसरी राजाओं ने लगभग ७०० वर्ष एवं चबालीस पीढ़ियों तक उत्कल प्रदेश पर राज्य किया। ययाति (८ वीं शताब्दी) नामक राजा के राज्य-काल में हिन्दू धर्म एवं हिन्दू संस्कृति के उत्थान के साथ-साथ हिन्दू-मन्दिरों का निर्माण-वैभव प्रारम्भ हुआ। हर्ष का विषय है कि भुवनेश्वर की प्राचीन गरिमा एवं भौगोलिक महिमा (जलवायु आदि) का दृष्टि में रखकर आधुनिक शासन ने भी उड़ीसा की राजधानी के लिए इसे उपयुक्त समझा।

कहा जाता है कि केसरी राजाओं ने इस स्थान पर सात हजार मन्दिर बनवाये थे। अब भी बहुसंख्यक मन्दिर विद्यमान हैं। इनमें ईसा की पाँचवीं शताब्दी से लेकर ग्यारहवीं तक के मन्दिर मिलेंगे। पुण्यपुरी एवं प्रख्यात क्षेत्र काशी को छोड़कर भारत में कदाचित् ही कोई ऐसा क्षेत्र हो, जहाँ इतने अधिक मन्दिर एक साथ निर्मित हुए हों। इन मन्दिरों में मुख्य मन्दिर श्री लिंगराज का है। ललाटेन्दुकेसरी (६१७ से ६५७ ई०) ने इसका शिखर निर्मापित कराया था। भुवनेश्वर के प्रासादों एवं प्रासाद-स्थापत्य पर हम विशेष विवेचन आगे करेंगे। लिंगराज के अतिरिक्त अन्य प्रमुख मन्दिरों की माला के निर्देशन में इतना ही कथन पर्याप्त है। अब भी भुवनेश्वर और उसके आस-पास ५०० मन्दिर हैं जिनमें निम्न विशेष उल्लेखनीय हैं —

१—भुक्तेश्वर	१०—ब्रह्मेश्वर	१६—हाटकेश्वर
२—केदारेश्वर	११—मेघेश्वर	२०—कपालमोचनी
३—सिद्धेश्वर	१२—अनन्तवासुदेव	२१—रामेश्वर
४—परशुरामेश्वर	१३—गोपालिनी	२२—गोसहस्रेश्वर
५—गौरी	१४—सावित्री	२३—शिशिरेश्वर
६—उत्तरीश्वर	१५—लिंगराज सारिदेवल	२४—कपिलेश्वर
७—भास्करेश्वर	१६—सोमेश्वर	२५—वरुणेश्वर
८—राजरानी	१७—यमेश्वर	२६—चक्रेश्वर
९—नायकेश्वर	१८—कोटितीर्थेश्वर	आदि

चन्देलों का वास्तु-पीठ—खजुराहो।

खजुराहो इस समय बुन्देलखण्ड का एक छोटा सा गाँव है, परन्तु किसी समय यह जुमोती (यजुहोती) प्रान्त की राजधानी था। यह स्थान बिद्या और वैभव का अनूठा

स्थान था। सम्भवतः 'यजुहोती' शब्द से ही बुन्देलखण्ड का प्राचीन नाम 'जेजाकभुक्ति' पड़ा। चन्देल राजवंशीय राजव्यो में यशोवर्मा एवं उसके पुत्र धर्मदेव का विशेष गौरव है जिन्होंने इस राजवंश की नींव को सुदृढ़ बनाने में कामर न रखी।

महोबा के चन्देल राजपूत राजा चन्द्रवर्मा ने आठवीं शताब्दी में चन्देल राज्य की नींव डाली थी। ८वीं से लगाकर लगभग १६वीं शताब्दी तक इधर चन्देलों का प्रभुत्व रहा। चन्देलों का मुख्य स्थान कालिन्जर का दुर्ग था और निवास-स्थान महोबा। खजुराहो को उन्होंने अपना वास्तु-पीठ या प्रसाद-पीठ चुना।

बुन्देलखण्ड मण्डल की शिल्पकला के प्रतिनिधि ही नहीं सर्वस्व खजुराहो के मन्दिर हैं। इनमें कण्डरिया (कन्दरीय) महादेव का मन्दिर सर्वप्रख्यात एवं सबसे विशाल है। इस मन्दिर को अनुमानतः दसवीं शताब्दी में राजा धर्मदेव ने बनवाया था। चन्देलों की इस पवित्र भूमि के इतिहास में विदित होता है कि स्वयं शैव होने हुए भी उन्होंने अन्य धर्मों एवं सम्प्रदायों के प्रति मर्यादनीय सहिष्णुता बरती। वैष्णव धर्म, जैन-धर्म, बौद्ध-धर्म—सभी के स्मारक चिह्न यहाँ पर विराजमान हैं। इन सभी धर्मों के अनुरूप यहाँ पर मनोरम मन्दिर देखने को मिलेंगे। निनोरा ताल, खजुराहो गाँव (जो पहले एक बड़ा नगर था) एवं निकट-स्थित शिव-मागर झील के इतस्तत् फैले हुए प्राचीन समय में ८५ मन्दिर थे जिनमें अब ३० ही शेष रह गये हैं। इनमें निम्नलिखित विशेष प्रसिद्ध हैं—

१—चौसठ योगिनियों का मन्दिर।

२—कण्डरिया (कन्दरीय) महादेव—यह सर्वश्रेष्ठ मन्दिर है—विशालकाय, प्रोतुग, मण्डपादि-युक्त, चित्रादि (स्कल्पचर्म) विन्यास-मण्डित।

३—लक्ष्मण-मन्दिर—निर्माण-कला अत्यन्त सुन्दर।

४—मत्तेश्वर महादेव। इसमें बड़े ही चमकदार पत्थरों का प्रयोग हुआ है। मन्दिर के सामने वाराह-मूर्ति और पृथ्वीमूर्ति (जो अब ध्वसावशेष है) हैं।

५—हनूमान का मन्दिर।

६—जवारि-मन्दिर इसमें चतुर्भुज भगवान् विष्णु की मूर्ति है।

७—दूलादेव-मन्दिर—इस नाम की जनश्रुति है कि एकदा एक बागल इस मन्दिर के सामने से निकली, तत्क्षण वर नीचे गिरकर परमधाम पहुँच गया, तभी से इसका नाम दूलादेव-मन्दिर हो गया।

राजस्थानीय एवं मध्य भारतीय

उत्तर भारत में दैवदुविपाक से शतशः मन्दिर मुलमानों के द्वारा ध्वस्त कर दिये गये। कन्नौज, काशी, प्रयाग, अयोध्या और मथुरा के अगणित मन्दिरों के नाश की

कथा—मध्यकालीन मुस्लिम सत्ता की कलक-कालिमा से हम परिचित ही हैं। अतः इस भू-भाग में बहुत थोड़े प्राचीन स्मारक अवशिष्ट हैं।

राजस्थान में यवनों का प्रवेश अधिक न हो पाया, अतः वहाँ स्थिति कुछ अच्छी है। जोधपुर में दो अत्यन्त सुन्दर मन्दिर विद्यमान हैं। पहला घानमंडी में 'महा-मन्दिर' नाम से विख्यात है, जिसमें अनेक शिखर हैं तथा जिसका मण्डप सहस्र स्तम्भों का है। दूसरा एक-शिखर वाला मन्दिर भी सुन्दर है।

उदयपुर क्षेत्र में भी दो बड़े सुन्दर मन्दिर मिलते हैं। उदयादित्य परमार का बनवाया हुआ उदयेश्वर महादेव का मन्दिर मालवा में सर्वश्रेष्ठ है। 'एकलिंग' के नाम से विख्यात मन्दिर उदयपुर राजधानी से बारह मील उत्तर एक घाटी में श्वेत सगमरमर का है। कहते हैं कि 'एकलिंग' की स्थापना मेवाड़ के आदि पुरुष बाप्पा रावल के समय में हुई थी और ईसा की १५ वीं शताब्दी में महाराणा कुम्भ ने इस मन्दिर का जीर्णोद्धार करवाया था।

राजपूताना से पूर्वी ओर पर ग्वालियर का सुप्रसिद्ध प्राचीन किला बना है। इसमें राम-बहू (महम्मदबाहु) का अत्यन्त सुन्दर मन्दिर है। इसकी स्थापना सम्भवतः ७वीं या ८वीं सदी में हुई। फर्गुसन के मत में यह ११वीं शताब्दी में बना था। ग्वालियर में ही 'तेली का मन्दिर' भी इस मण्डल का एक अनूठा उदाहरण है। अन्य मन्दिरों में जिन्हे कलचुरि राजाओं ने बनवाया था, चौसठ जोगिनियों का मन्दिर ही एक उत्कृष्ट नमूना है जो अब भी विद्यमान है।

इस मण्डल में ओमिया के वरेण्य मन्दिरों का वर्णन नहीं विस्मृत किया जा सकता है। यह जोधपुर में है तथा यहाँ पर विभिन्न देवों के मन्दिरों की संख्या एक दर्जन से अधिक है। इनमें एक मन्दिर सूर्य का भी है।

राजपूताना के मन्दिरों की गाथा में आबू पर्वत पर बने हुए जैन मन्दिरों का मकीर्तन आवश्यक है। ये मन्दिर बड़े ही सुन्दर हैं और सगमरमर पत्थर के बने हैं। करोड़ों रुपये की लागत उस समय इनमें लगी थी, जिनमें एक मन्दिर विमल शाह का तथा दूसरा तेजपाल तथा बाम्नुपाल बन्धुओं का कहा जाता है। इन मन्दिरों की कारीगरी दर्शनीय है।

मोलंकी राजवंश का प्रासाद-निर्माण

उत्तर-भारतीय वास्तु-कला का एक अनूठा एवं अति समृद्ध विकास-केन्द्र मध्य कालीन गुज्जर-प्रदेश (गुजरात) एवं कच्छ-प्रदेश तथा काठियावाड़ रहा है। इस प्रदेश के समृद्धि-प्रकर्ष का ही यह फल है कि यहाँ नाना मन्दिरों का ही निर्माण नहीं हुआ

वरन् प्रासाद-कला में एक नवीन शैली (साट-शैली) का भी विकास हुआ। इस वास्तु-वैभव का श्रेय तत्कालीन सुदृढ़ एवं समृद्ध सोलकी राजाओं के राजवंश को है। इनकी प्राचीन राजधानी अनहिलवाड़ पट्टन थी जो आधुनिक अहमदाबाद के उत्तर-पश्चिम में पाटन के नाम से प्रख्यात है। सोलंकियों के राज्याश्रय में पनपी प्रासाद-कला १०वीं शताब्दी से लेकर १४वीं शताब्दी तक पूर्ण प्रोत्थान को पाती रही।

सोलंकियों के राज्याश्रय-प्राप्त मन्दिरों में गुजरात में सुनक, कनौदा, देसमत तथा कसरा के मन्दिर १०वीं शताब्दी में मोडेरा का सूर्यमन्दिर ११वीं शताब्दी में सिद्धपुर तन्नास्थ रुद्रमल का मन्दिर १२वीं शताब्दी में विनिर्मित हुए। इसी प्रकार काठियावाड़ में घुमली और सेजाकपुर पर नवलखा मन्दिरों का ११वीं शताब्दी में निर्माण हुआ और सोमनाथ का विश्वविश्रुत मन्दिर द्वादश शतक में पुनरुद्भूत हुआ।

इस मण्डल के मन्दिरों में सोमनाथ के मन्दिर को भारतीय इतिहास में जो महिमा और गरिमा प्राप्त है वह पश्चिम भारत के अन्य किसी भी मन्दिर को नहीं। इसकी गणना देश के उन द्वादश ज्योतिर्लिंगों में होती है जो सिन्ध से आसाम तक और हिमालय से कन्याकुमारी तक फैले हुए हैं। यह मन्दिर आज भी अपने उन्नत एवं प्रशस्त आकार से मुक्त काठियावाड़ में समुद्रवेला पर विराजमान है और यह सोमेश्वर शिव का प्राचीनतम स्थान है। इस मन्दिर पर मुसलमानों की चढ़ाईयों का इतिहास हम जानते ही हैं। भीमदेव प्रथम (१०२२-१०७२) ने भी इस प्राचीन मन्दिर का पुनरुद्धार या जीर्णोद्धार किया था।

गुजरात और काठियावाड़ के माण्डलिक मन्दिरों की विरुद्धावली के अन्तर्गत यहाँ की दो पहाडियाँ—शत्रुजय पर्वत तथा गिरनार पर्वत हैं जहाँ पर जैनियों ने एक नहीं अनेक मन्दिर बनवाये। इसी से ये स्थान मन्दिर-नगर (टेम्पुल सिटीज़) के नाम से संकीर्तित हैं। कहा जाता है, इन मन्दिर-नगरों में रात में तीर्थ-यात्री टिकने नहीं पाते।

इन मन्दिरों को दो वर्गों में वर्गीकृत किया जा सकता है। पहले वर्ग अर्थात् ११वीं से लेकर १३वीं शताब्दी तक के जो अनेकानेक मन्दिर बने उनके निर्माण में राज्याश्रय तो निश्चित ही है परन्तु १३वीं शताब्दी में इस प्रदेश में एक अभिनव मन्दिर-निर्माण-चेतना को जन्म देने का श्रेय हेमद पन्त को है जिसका मुनिश्चित इतिहास लोगों को अज्ञात है। वह इतना प्रसिद्ध है कि लोग उसे पौराणिक पुरुषों में परिगणित करते हैं। वास्तव में वह देवगिरि राजवंश के रामचन्द्र देव (जो इस वंश का अन्तिम शासक था) का प्रख्यात प्रधान अमात्य था। इसने सैकड़ों मन्दिर बनवाये और इन मन्दिरों की रचना का नामकरण ही हेमदपन्ती शैली हुआ।

हेमद पन्त के पूर्व निर्मित मन्दिरों में थाना जिले का अम्बरनाथ मन्दिर अधिक प्रसिद्ध है। खानदेश में बालगने पर विराजमान त्रि-आयतन मन्दिर तथा महेश्वर भी कम प्रख्यात नहीं हैं। इसी प्रकार नासिक जिले में मिन्नार पर गोण्डेश्वर, सोगडा पर महादेव तथा अहमदनगर जिले में पेदगाँव का लक्ष्मीनारायण मन्दिर भी प्रसिद्ध है। दक्षिण हैदराबाद राज्य वाले नागनाथ का मन्दिर भी उल्लेख्य है। ये सभी मन्दिर ११वीं से १३वीं शताब्दी के बीच में बने।

ब्रजमण्डल

अब रहा इस शैली का षष्ठ मण्डल—मथुरा-वृन्दावन, वह अपेक्षाकृत अर्वाचीन है और राजाओं के अतिरिक्त भेटों, साहूकारों एवं साधारण भक्तजनों का भी संरक्षण इन मन्दिरों की रचना में कम नहीं है।

आनन्दकन्द भगवान् कृष्णचन्द्र की क्रीडास्थली मथुरा-वृन्दावन का यह मण्डल मन्दिर-पीठ के लिए प्रदाम्न प्रदेश है, परन्तु यहाँ के मन्दिर अपेक्षाकृत अर्वाचीन ही हैं। भारतीय इतिहास में मुसलमानों की सहायकारिणी प्रवृत्ति के निदर्शनों की यहाँ भी कमी नहीं है, परन्तु सौभाग्य से १६वीं शताब्दी में मुगल सम्राट् अकबर के औदार्य एवं अन्य-धर्म-सहिष्णुता को यह श्रेय है कि मुगल-राजपीठ के अति निकट वृन्दावन में उन्नीसवीं शताब्दी के पाँच प्रसिद्ध मन्दिरों का निर्माण हुआ। इन पाँच मन्दिरों के नाम से हम सभी परिचित हैं—

१—गोविन्ददेव २—राधावल्लभ ३—गोपीनाथ

४—युगलकिशोर ५—मदनमोहन

इन मन्दिरों के निर्माण में यद्यपि वैष्णव-धर्म के उस मध्यकालीन प्राज्ञ एवं अति उदात्त आधिर्भाव को श्रेय है जिसका श्रीगणेश चैतन्य महाप्रभु के द्वारा हुआ था, तथापि यह कथन अनुचित न होगा कि मुगल सम्राट् अकबर की इस धार्मिक सहिष्णुता का राज्याश्रय के रूप में मृत्यांकन हो। आगे उसके उत्तराधिकारियों में औरंगजेब की नृशंखता से हम सभी परिचित हैं, जिसके समय में इस मण्डल के मूर्धन्य मन्दिर गोविन्ददेव का ध्वंस किया गया और अब उसका महामण्डप ही उसकी शिल्प-गाथा का स्मारक है।

वृन्दावन के मन्दिरों के सम्बन्ध में एक विशेष जातव्य यह है कि इनकी निर्माण-शैली में एक नवीन पद्धति का अनुगमन प्रत्यक्ष है। भुवनेश्वर एवं खजुराहो के मन्दिरों पर जो मूर्ति-विन्यास-प्राचुर्य देखा जाता है वह यहाँ पर सर्वथा विलुप्त हो गया। गिखरो के आकार में भी परिवर्तन प्रत्यक्ष है। पर्सों ब्राउन को इन नवीनता में मुस्लिम कला का प्रभाव प्रतीत होता है, परन्तु वास्तव में, जैसा हम आगे देखेंगे यह नवीनता उत्तर मध्य-कालीन लाट-शैली की अति रचनात्मकता की एक प्रकार से प्रतिक्रिया ही है।

बंगाल-बिहार मण्डल

हिन्दू प्रासाद-कला का यह बिहगालोकन वास्तव में अधूरा ही रहेगा यदि हम उत्तरापथ के अन्य कतिपय समृद्ध केन्द्र-शिखरों पर कुछ देर के लिए और बिहार न कर लें। इनमें सर्वप्रथम सतीतन बंगाल-बिहार-मण्डलीय मन्दिरों का होना चाहिए जहाँ ईसवीयान्तर अष्टम शतक से लगाकर अष्टादश शतक तक अनेक मन्दिर बने जिनमें कतिपय आज भी विद्यमान हैं। बंगाल के पाल और सेन राजवंश का कलासंरक्षण प्रसिद्ध है। पालवंशीय वास्तु-कला के प्रमाण भूमियाँ में तो खूब मिलते हैं परन्तु मन्दिरों के एकाग्र ही स्मारक हैं। कन्तनार (दीनाजपुर) का नौ विमानों वाला मन्दिर विशेष उल्लेख्य है। अन्य प्राचीन मन्दिरों के विवरण आगे द्रष्टव्य होंगे। प्राचीनों में खिचित (मयूरभञ्ज) तथा अर्वाचीनों में विष्णुपुर के मन्दिर विशेष उल्लेख्य हैं।

कश्मीर-मण्डल

इसी प्रकार उत्तरापथ का कश्मीर-मण्डल भी प्रासाद-वास्तु का अति प्राचीन एवं समृद्ध पीठ है। यहाँ के मन्दिरों की कुछ स्थानीय विशेषताएँ हैं जो पार्वत्य-प्रदेश के अनुकूल ही हैं। कश्मीर के मन्दिरों में सर्वप्रसिद्ध मार्तण्ड-मन्दिर है। भारत के सूर्य-मन्दिरों में इसका महत्त्वपूर्ण स्थान है। इसको कश्मीरनरेश ललितादित्य ने बनवाया था। यह आठवीं शताब्दी का है। इसी शताब्दी का शंकराचार्य-मन्दिर भी अपनी महिमा आज भी रखे हुए है। तदनन्तर अवन्तिपुर के मन्दिर (नवीं शताब्दी) आते हैं। इनमें अवन्तिस्वामी का विष्णुमन्दिर तथा अवन्तीश्वर शिवमन्दिर विशेष प्रख्यात हैं। इनके निर्माण में कश्मीर-नरेश अवन्तिवर्मा तथा उसके उत्तराधिकारियों का हाथ था। शंकरवर्मा (जो अवन्तिवर्मा के अनन्तर महामानारूढ़ हुआ) ने भी बहुसंख्यक मन्दिर बनवाये, जिनमें दो शिव-मन्दिरों के भग्नावशेष विद्यमान हैं।

नेपाल-मण्डल

कश्मीर-मण्डल के साथ-साथ नेपाल-मण्डल के मन्दिरों का गुणानुवाद आवश्यक है। नेपाल में ता घण्टे से अधिक मन्दिर हैं। यहाँ बौद्धों एवं ब्राह्मणों दोनों के मन्दिर मिलते हैं। स्वयम्भूनाथ का स्तूप, बुद्धनाथ का मन्दिर और चगुनाथ का मन्दिर विशेष प्रसिद्ध हैं। इनमें प्रथम दो मन्दिरों का प्राचीन गौरव इसी से प्रकट है कि इनकी स्थापना उन मुद्रर अर्जात में हुई थी जब राजर्षि अशोक ने बौद्ध-भिक्षु के रूप में नेपाल की तीर्थ-यात्रा की और उसकी स्मृति में अगणित स्तूपों का निर्माण कराया, उन्हीं में दो ये भी हैं।

मल्ल शासकों के राजाश्रय से नेपाली वास्तु-कला अपनी एक नवीन शैली लेकर निखर उठी। इस राजवंश के सप्तम तथा अष्टम राजा जयस्थिति तथा यक्ष (१४वीं

तथा १५वीं शताब्दी) जिस राज-निवेश योजना को लेकर चले उसमें पूजा-वास्तु तथा जन-वास्तु (रेलीजंस एंड सेक्यूलर आर्कीटेक्चर) दोनों को ही प्रश्रय प्राप्त हुआ। पशुपतिनाथ का मन्दिर नेपाल के मन्दिरों में बहुत प्रसिद्ध है। यद्यपि यह १७वीं शताब्दी की कृति है परन्तु इसके प्रागण में अनेक मन्दिरों के न्यास एवं अनेक देवों की प्रतिष्ठा से यह वास्तु-पीठ कला-पीठ और तीर्थ दोनों के रूप में विश्वविश्रुत हो गया है।

तिब्बत, सिक्किम तथा काँगड़ा

नेपाल के अतिरिक्त हिमाचल की उपत्यकाओं में फैले हुए प्रदेशों में तिब्बत और सिक्किम में भी हिन्दू-स्थापत्य के अनेक निदर्शन पाये जाते हैं। तिब्बत में बौद्ध विहारों का ही प्राधान्य है, इनमें पोत्तल नामक विहार, जिसको अरुण-प्रासाद के नाम से पुकारा जाता है, विशेष प्रसिद्ध है। यही पर दलाई लामा का निवास रहा है। सिक्किम का स्थापत्य तिब्बत से ही प्रभावित हुआ है। पेमाची नामक मन्दिर यहाँ का विशेष उल्लेखनीय है। काँगड़ा के दो मन्दिर, वैद्यनाथ तथा मिट्टनाथ विशेष प्रख्यात हैं। इन मन्दिरों में (विशेष कर मिट्टनाथ में) सभा-मन्दिर एवं शिखर-भूषा दोनों का उदाहरण मिलता है।

मिहल द्वीप

भारत के दक्षिण एवं उत्तर तथा नेपाल आदि हिमालय प्रदेशों के इस प्रासाद-वास्तु-वैभव की थोड़ी सी झाँकी देखने के बाद दक्षिण में पुनः पदार्पण करें तो मिहल द्वीप (लंका) का स्मरण अवश्य आ जाता है। अगाध समुद्र-जल-राशि भी इसमें व्यवधान नहीं कर पाती। आधुनिक भारतीय जीवन रामचरित से अधिक प्रभावित है तो रामचरित में रावण को कौन भूल सकता है? लंका उसी की राजधानी थी जो सोने की कहो जाती थी। आजकल तो मिहल द्वीप में वास्तु-कला की दृष्टि से वहाँ के राज-पीठों का निर्माण ही विशेष विवेच्य है। यतः यह स्थान अति प्राचीन समय में ही बौद्धधर्म का केन्द्र बन गया था अतः वहाँ पर हिन्दू प्रामादों को कौन प्रश्रय देता? यद्यपि लंका का ऐतिहासिक राजा रावण तो शिवभक्त था तथापि मन्दिरों के नाम से लंकातिलक (जैतवनाराम) मन्दिर (१८ वीं शताब्दी) का तो सकीर्तन कर ही लेना चाहिए। इसमें बुद्ध भगवान की ओर भूति रची गयी है वह लगभग ६० फुट की है। मिहल द्वीपीय स्थापत्य का अरुण अलग विकास हुआ, यद्यपि दक्षिणात्य कला का उस पर पूर्ण प्रभाव प्रतिबिम्बित है। वहाँ के स्थापत्य में पार्वय वास्तु ही प्रधान है जिसे राजाश्रय पूर्ण मात्रा में मिला। जैतवनाराम (विहार) मन्दिर के अतिरिक्त लंका में एक सप्तभौमिक

बिमान भी है जिसकी संज्ञा सात-महल-प्रासाद है। वातडागे के ध्वसावशेषों में दलद-मालिगाव के नाम से प्रख्यात वास्तव में शैव-आयतन ही है जो लगभग १२वीं शताब्दी में बना था।

ब्रह्मदेश (बरमा)

सिंहलद्वीपीय कला के इस किञ्चित्कर आलोचन के उपरान्त बरमा के बरेष्प पगोडाओं का नामोल्लेख भी नितान्त प्रासंगिक है। यहाँ का काष्ठ-स्थापत्य (उडेन आर्कीटेक्चर) बड़ा स्तुत्य है। वैसे तो बरमी वास्तु-कला की तीन विकास धाराएँ हैं परन्तु मध्यकालीन स्तूप एवं मन्दिर ही विशेष विख्यात हैं। इनमें पगान के मन्दिर दर्शनीय हैं। यह एक मन्दिर-नगर के रूप में निर्मित हुआ है। उत्तर-मध्यकाल अथवा अर्वाचीन युग में पगोडाओं की माला से ब्रह्मा का सुन्दर देश मण्डित है। माण्डले के इनस्तनतः बहुसंख्यक पगोडाओं का निर्माण हुआ। पगोडा एक प्रकार से स्तूप और मन्दिर दोनों का ही बोधक है। कहा जाता है, बरमा में आठ सौ से एक हजार तक मन्दिर बने थे जिनको आजकल पगान के ध्वसावशेष कहते हैं। इनमें आनन्द नाम का बड़ा ही अद्भुत मन्दिर था, इसकी भूमिकाओं एवं शिखरों को देखकर दक्षिण के बिमान-प्रासादों की पूर्ण प्रतिमूर्ति झलक जाती थी। पगान के अन्य मन्दिरों में महाबोधि मन्दिर भी विशेष उल्लेख्य है जो बुद्धगया मन्दिर के अनुकरण पर बना था।

द्वीपान्तर-भारत या बृहत्तर भारत

भारतवर्ष के पूर्व दिग्भाग पर फैले हुए महाप्रदेश को हम द्वीपान्तर-भारत के नाम से पुकारते हैं। इस देश की प्राचीन परम्परा में निम्नलिखित छः प्रदेश सम्मिलित हैं—

यवनदेश—जिसकी राजधानी चूडा नगरी आजकल लागप्रबांग के नाम से पुकारी जाती है, (२) चम्पादेश—(अन्नाम), (३) श्यामदेश, (४) कम्बोजदेश (कम्बोडिया, लोवर कोचीन चाइना आदि), (५) रमण्यदेश (पेगू तथा तेनासरिम) तथा (६) मलयदेश (मलाया प्रायद्वीप)। इस सूची में सुमात्रा, बाली आदि अन्तर्द्वीपों का उल्लेख नहीं है परन्तु भारतीय स्थापत्य-कला की दृष्टि से ये द्वीप भी कम महत्वपूर्ण नहीं हैं।

श्याम—श्याम देश का रामायण में भी संकेत है। बौद्ध परम्परा में अशोक और कनिष्क दोनों ने ही धर्म-दूतों को बौद्ध-धर्म के प्रचारार्थ श्याम देश भेजा था। श्याम में खमेरो की सम्प्रदाय (जो ईसवीय सन् से बहुत पुरानी थी) के जो स्थापत्य-अवशेष उपलब्ध हुए हैं उनमें ब्राह्मण धर्म का प्रभाव परिलक्षित है। आगे चलकर बौद्ध-प्रभाव से प्रभावित जिन कलाकृतियों का जन्म हुआ उनमें विहार और मण्डप दोनों प्रकार के वास्तु-

संस्थान प्रचुर मात्रा में उपलब्ध होते हैं। राम, सीता, विष्णु, गणेश की प्रतिमाएँ तथा रामायण और महाभारत के अनेक कथानक यहाँ के प्राचीन स्मारकों में चित्रित हैं।

इक्ष्वाकु के महापातु मन्दिर तथा अन्नम (इण्डोबाइना) में जो मंदिर हैं उनमें महाभारतीय पाण्डवों के नाम उपलोकित हैं। भीम मन्दिर, पुन्द्रदेव मन्दिर, प्रम्व पनंतरम आदि विशेष उल्लेख्य हैं।

चम्पा—चम्पा का रामायण में सकेत है। सुग्रीव ने सीता की खोज में अपने दूतों को यहाँ पर भेजा था। अरकानी परम्परा के अनुसार चम्पा का पहला राजा वाराणसी के एक राजा का पुत्र था जो यहाँ आकर रामावनी (रामबाई अथवा रामरी) पर रहना था। दूसरी परम्परा के अनुसार चम्पा के भारतीय राजा चन्द्रवशी कौण्डिन्यों के नाम से प्रसिद्ध थे। चम्पा में बहुत से मन्दिर पाये जाते हैं। इन मन्दिरों को कला-विशारदों ने पाँच वर्गों में वर्गीकृत किया है। इन मन्दिरों के स्तम्भ विशेष दर्शनीय हैं। उन वर्गों में मैसोन, डाग, पोनगर, फोहाई क्षेत्र विशेष उल्लेख्य हैं। मैसोन के मन्दिरों में दिग्विजय के अतिरिक्त गणेश, स्कन्द, ब्रह्मा, सूर्य, इन्द्र तथा अन्य देव और देवियों की मूर्तियाँ प्रतिष्ठित हैं। डाग-वर्गमाला के मन्दिरों में बौद्ध चैत्य एवं विहारों का ही प्राधान्य है। पोनगर के एक मन्दिर में उमादेवी की एक सुन्दर प्रतिमा विशेष उल्लेख्य है, इसी प्रकार अन्य वर्गीय मन्दिरों की कथा है। डा० मजुमदार के मत में चम्पा के मन्दिर और दक्षिणी मामल्लपुरम् के रथ-विमानों में बड़ा सादृश्य है। कांजीवरम् और वादामी के मन्दिरों का भी कम सादृश्य नहीं है। चम्पा के मन्दिरों के गिलर तथा मामल्लपुरम् के धर्मराज-रथ और अर्जुन-रथ के शिल्प समान ही हैं।

कम्बोडिया—कम्बोडिया के अगकोरवाट नामक मन्दिर की छटा दशनीय है जो वहाँ के राजा जयवर्मा द्वितीय की कीर्तिपताका को आज भी उड़ा रही है। यहाँ के वयोन मन्दिर के निर्माण में सूर्यवर्मा प्रथम के राजाश्रय का उल्लेख भी वांछित है। यह सम्भवतः ब्रह्मा का मंदिर था। इसी प्रकार कम्बोडिया के बत्तेयस्त्री या वैनतेयस्त्री मन्दिर का निर्माण खमेर राजवंश के जयवर्मा सप्तम के द्वारा हुआ। कम्बोडिया के अन्य मन्दिरों में बेंग मेलेया तथा बापून भी उल्लेख्य हैं।

सुमात्रा—यह स्वर्णदीप के नाम से पुकारा गया है। यहाँ पर पूजा-वास्तु के निदर्शन बहुत कम मिलते हैं। बाली भी मन्दिर-स्मारक की दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं है। यहाँ के मन्दिर अब ध्वंसावशेष हैं।

जावा—यहाँ का बोर बरर या बोरोबुदर अर्थात् अनेक बुद्धों का आयतन विशेष प्रसिद्ध है। यह यवानाम बौद्ध-पूजा-गृह है। परन्तु जावा में हिन्दू-मन्दिरों को भी कमी नहीं है जिनमें प्रम्बवन आदि विशेष उल्लेख्य हैं जो ब्रह्मा, विष्णु, शिव, काली, दुर्गा

तथा गणेश की पूजा के लिए निर्मित हुए थे। पुरातत्त्वीय गिलालेखों के द्वारा जावा के ब्राह्मण-धर्म पर और ब्राह्मण-कला के विकास पर काफी प्रकाश पड़ता है।

मध्य एशिया का भारतीय स्थापत्य

मध्य एशिया के भारतीय स्थापत्य में खोतान विशेष उल्लेख्य है। यहाँ के स्मारकों में स्तूप, विहार, आयतन, मन्दिर, प्रासाद, मण्डप, दुर्ग सभी के निदर्शन प्राप्त होते हैं। इनमें रावक-स्तूप और विहार विशेष प्रसिद्ध हैं जिसमें बुद्ध की सी प्रतिमाएँ चित्रित हैं। ख़ादलिक के आयतनों में हिन्दू-मन्दिरों का प्रतिबिम्ब पाया जाता है।

भारतीय स्थापत्य के उपर्युक्त भारतीय निदर्शनों एवं प्रसिद्ध स्मारकों के साथ साथ हिमाद्रि के अञ्चल में फैले हुए नेपाल-तिब्बत के स्थापत्य पर दृष्टि डालते हुए, बीपास्तर् भारत या बृहत्तर भारत के नाना अनुपम स्मारकों का गुणगान करते हुए, हम मध्य एशिया तक पहुँच गये। परन्तु भारतीय स्थापत्य की गौरव-गाथा यही नहीं समाप्त होती। भारतेतर अन्य देशों एवं महादेशों, जैसे चीन और जापान के अतिरिक्त यज्ञ कला दूसरे महाद्वीपों विशेष कर मध्य अमेरिका तक भी पहुँची। चीन देश में जो मन्दिर पाये जाते हैं वे भारतीय कला से अत्यधिक अनुप्राणित हैं। यद्यपि वे सभी मन्दिर बौद्ध पूजा-गृह हैं परन्तु इनका निवेश हिन्दू-मन्दिरों के समान है। यहाँ के पैकिन नगर का स्वर्णमन्दिर अथवा-महासर्प (ग्रेट-ड्रैगन) विशेष उपलोक्य है। जापान के बौद्ध-मन्दिरों पर चीन का प्रभाव स्पष्ट है। मध्य अमेरिका, मॉक्सिकन टेगीटरी में या युवतान में मयासुर् की वास्तु-कला मिली है, जिसको वहाँ के विशेषज्ञ विद्वानों ने भारतीय कला ही माना है। वहाँ के ध्वमावशेषों में जावा के मन्दिरों के समान स्मारक प्राप्त हुए हैं। यदि वहाँ पर और खोज हो तो अन्य भी बहुत से महत्त्वपूर्ण अवशेष मिल सकेंगे ऐसी आशा है।

शास्त्र एवं कला

पिछले अध्यायो में हमने प्रासाद-वास्तु के शास्त्रीय मिष्ठान्तों की तो विवेचना की ही है, साथ-ही-साथ गत अध्याय में भारतीय प्रासाद-कला के स्मारक-निबन्धनों पर भी एक विहगावलोकन किया है। इस प्रकार एक ओर शास्त्र और दूसरी ओर कला दोनों दो देवियों के रूप में खड़ी हैं। हम इन दोनों के चरणों में अपनी प्रणामाजलि अर्पित करते हैं और दुनिया के सामने यह उद्घोष करना चाहते हैं कि ये दोनों माना और पुत्री हैं। प्रासाद-शास्त्र माना का स्थान ग्रहण करना है और कला उसकी दुहिता है। भारतीय स्थापत्य, विशेष कर प्रासाद-स्थापत्य के इस जन्य-जनक भाव सम्बन्ध को यदि हम समझ लें तो प्रासाद-स्थापत्य अथवा भारतीय-स्थापत्य के सच्चे अध्ययन के हम भारी बन सकते हैं। अन्यथा हमारा ज्ञान एकांगी ही रहेगा। भारतवर्ष की प्राचीन सस्कृति में सभी कार्यकलाप शास्त्रों के आदेश पर मनातन में निर्भर रहे हैं। मनुआदि धर्मशास्त्र-गारों के द्वारा जो विधान बनाये गये अथवा जो नियम निर्धारित किये गये उन्हीं की मौलिक भित्ति पर हमारा राजधर्म और समाजधर्म उदित हुआ। वर्णाश्रम व्यवस्था आदि सभी वर्गनिष्ठित विधान हैं। हमारा मार्ग का मार्ग दर्शन और पूरा पूरा धर्मशास्त्र आचार और विचार का नियामक है। यत जीवन की आवश्यकताएँ नाना हैं और सदा से रही हैं अतः उनके अनुरूप नाना शास्त्रों की रचनाएँ हुईं।

भारत की प्राचीन विद्याओं के हम नाम जानते हैं। चार वेद हैं तो उनके चार उपवेद भी हैं, यथा गायत्रवेद, ऋग्वेद, आयुर्वेद तथा स्थापत्य-वेद। इस प्रकार स्थापत्य की आवश्यकता इस देश में प्राचीन काल में समझी गयी। जिस प्रकार दर्शनों के आचार्य हुए, स्मृतियों और धर्मशास्त्रों के रचयिता ऋषियों और मुनियों की परम्परा पल्लवित हुई, व्याकरण, ज्योतिष, छन्द, नाट्य, काव्य, गीत, नृत्य आदि सभी शास्त्रों और कलाओं के अपने-अपने आचार्य और प्रतिष्ठापक ऋषि-मुनि अथवा देवता प्रकल्पित हुए—यह हम सब जानते ही हैं। उसी प्रकार वास्तु-शास्त्र, शिल्प-शास्त्र, चित्र-शास्त्र आदि कला-शास्त्रों के भी आचार्य प्रकल्पित हुए और उनकी अपनी-अपनी परम्पराएँ भी उदय हुईं, नीतियाँ भी निर्धारित हुईं और ध्येयवाँ भी विभाजित हुई। अतः यदि वास्तु-शास्त्र की परम्परा सत्य है तो हमारा स्थापत्य-शास्त्र भी सत्य है। इस दृष्टि से हमारे देश में जो

भी स्थापत्य की कलाकृतियाँ स्मारक रूप में स्थित हैं वे सभी अपने शास्त्र के संरक्षण में बनी होंगी। इस सत्य में किसी भी समझदार आदमी को विचिकित्सा नहीं होनी चाहिए।

दुर्भाग्य की बात है कि अभी तक इस समन्वयात्मक पद्धति के द्वारा हमारे स्थापत्य की समीक्षा नहीं की गयी। इसके लिए समीक्षक विद्वान् सर्वथा दोषभाक् नहीं। प्राचीन काल से लेकर उत्तर-मध्यकाल तक अर्थात् लगभग १३ वीं शताब्दी तक तो भारतीय स्थापत्य की जो दशा थी वह बड़ी सन्तोषजनक रही। पहले स्थापत्य-शास्त्र के नियम न तो विशेष कठोर ही थे और न अत्यधिक पारिभाषिक। जिस प्रकार से जीवन सरल था उसी प्रकार जीवन की अनुभूतियाँ भी सरल थी। प्राचीन काल के काव्य को लीजिए, उसमें प्रसाद-गुण का ही आधिपत्य है, कला भी सरल है। ज्यों-ज्यों समाज आगे बढ़ता गया जीवन भी कठोर और विकट होता गया। अतएव साहित्य और कलाएँ भी विकट बनती गयीं। एक शब्द में मध्यकाल तक आते-आते साहित्य और कला दोनों अत्यधिक अतिरिक्त हो गये। यह एक प्रकार से साहित्य और कला के चरमोत्कर्ष का युग था, अतः अपकर्ष अथवा पतन अवश्यम्भावी था। यहाँ यत हमारा विषय स्थापत्य-शास्त्र और स्थापत्य-कला है, अतः हम इस उपोद्घात के द्वारा स्थापत्य की भी वही कहानी समझें। प्रसाद की कर्तृ-कारक-व्यवस्था को हम देख चुके हैं। इससे स्पष्ट है कि उस युग में (अर्थात् ११वीं शताब्दी में) ब्राह्मण, क्षत्रिय तथा वैश्य उच्चवर्णीय लोग भी स्थपति का काम करते थे। कालान्तर पाकर पता नहीं स्थापत्य-शास्त्र को कौन-सा शाप लगा कि बेचारा यह उच्च वर्णों के द्वारा अस्पृश्य बन गया। मध्यकाल के उत्तरार्ध के बाद उत्तर भारत में तो कोई भी द्विजाति शायद ही वसूली-करनी लेकर स्थापत्य-कौशल के लिए गर्व अनुभव करता हो। परिणामतः यह शास्त्र और यह कर्म बेपड़, अधकचरे अछूत जाति के कोली, चमार, पामी वर्गीय जना में पड़कर अपने दुर्भाग्य के दिन गिनने लगा।

स्थापत्य-शास्त्र कोरे ज्ञान का विधायक नहीं, उसकी कसौटी कर्म है और इन दोनों में भी बढ़कर अपनी निजी प्रतिभा और अपना निज का शील। इस प्रकार स्थापत्य बिना शास्त्र ज्ञान और बिना कर्मदाक्ष्य के कभी भी कही पर भी नहीं पनपा। आजकल का स्थापत्य वास्तव में कला नहीं है, वह तो गेटी-दाल के समान घेंट भरना है। येनकेन प्रकारेण अपनी आवश्यकता की पूर्ति करना है। भारतीय स्थापत्य एक यौगिक साधना है। हमारे देश में जो अगणित अवशेष सुरक्षित हैं उनके निर्माण में इसी साधना का तेज आज भी विद्यमान है। स्थपति वास्तव में बड़ा साधक है। अतः यह कौशल और यह शास्त्र जब अन्त्यजों के हाथ में पड़ गया तो इसकी गरिमा और इसका वैभव दोनों ही लुप्त हो गये। ऐसी अवस्था में आधुनिक कला-समीक्षक विद्वानों के सामने कलाकृतियों को कलाकृतियों के रूप में अध्ययन करने के राजमार्ग के अतिरिक्त और कोई साधन न

रहा। अतएव इस काल की वास्तु-समीक्षा में बेचारा वास्तु-शास्त्र एक प्रकार से विस्मृत कर दिया गया। लेखक अपने वास्तु-शास्त्रीय अनुसन्धान के द्वारा इस दिशा में कुछ प्रयत्न कर सका है कि नहीं यह तो भविष्य बतायेगा परन्तु प्रयत्न करना भी मनातन में सन्मार्ग के रूप में आदिष्ट हुआ है।

अतएव इस अध्याय में जब हम स्थापत्य-शास्त्र और स्थापत्य-कला दोनों के पारस्परिक जन्य-जनक भाव पर विचार करने चले हैं तो हमें यह नहीं बताना है कि अमुक भवन अथवा अमुक राजभवन या अमुक देवभवन (मन्दिर अर्थात् प्रासाद या विमान) अमुक ग्रन्थ के आदेश पर अथवा अमुक शास्त्रीय मिद्धान्त के अनुगमन पर बना है। यहाँ हम अध्याय का प्रतिपाद्य विषय यह है कि हमारा स्थापत्य भी एक परिनिष्ठित तथा सुनियमित मिद्धान्त-शास्त्र रहा है। यह अवश्य सत्य है कि शास्त्रों के रचने हुए भी स्थापतिको पूर्ण स्वतन्त्र है कि वह स्थान विशेष पर अथवा अवसर विशेष पर अपने उन्मेष से काम ले। शास्त्र तो वास्तव में थोड़े से ही नियम निर्धारित कर सकते हैं, प्रत्येक विस्तार के लिए शास्त्र की व्यवस्था एक प्रकार से असंभव है। एक शब्द में शास्त्र केवल मौलिक मिद्धान्तों की ही प्रकल्पना करते हैं और उन्हीं की भित्ति पर लोग चढ़कर नाना प्रकार के अवांन्तर पारम्पर्यों (जिनको आजकल की भाषा में कन्वेन्शन्स के नाम से पुकारा जाता है) की उद्भावना करते हैं। एक महाकवि काव्य-शास्त्र का अवश्य जाना होता है परन्तु वह अपनी नाना नयी-नयी उद्भावनाओं की रचना भी करता है और उन उद्भावनाओं के लिए वह पूर्ण स्वतन्त्र भी है, और सत्य तो यह है कि उन्हीं उन्मेषों पर उसका महाकवित्व भी अवलम्बित है। यही बात कला में भी लागू है। कलाकार शास्त्र का भी पंडित होता है और कर्म में भी निष्णात होता है, परन्तु उसे पूर्ण स्वतन्त्रता है कि वह कला के मौलिक शास्त्रीय मिद्धान्तों की भित्ति पर नाना नयी-नयी उद्भावनाएँ करे। यही वास्तव में कलाकार का वैदग्ध्य है और परम कौशल भी। अतः इस दृष्टि में यदि हम अपने स्थापत्य की समीक्षा करें तो ऐसा प्रतीत होगा मानो दोनों देवियाँ दो परियों के समान हमारे प्रासादराज को चमर चुकी रही हैं। भारतीय स्थापत्य में शास्त्र और कला दोनों के इसी आधारभूत मर्म की व्याख्या में हमने ऊपर माता और दुहिता के जन्यजनक-भाव सम्बन्ध का उपोद्घात किया है।

एक बात अवश्य है कि हमारा जो स्थापत्य-शास्त्र प्राप्त होता है उसको समझना गलत नहीं है। न उसकी कोई व्याख्या है और न कोई कोश। गुरु-शिष्य की परम्परा भी एक प्रकार से अविद्यमान है। यद्यपि दक्षिण भारत में शिल्पियों की श्रेणियों में आज भी मयमत अथवा विश्वकर्मीय वास्तुशास्त्र का पारायण होता है और बहुतों को शिल्प-शास्त्रों के नियम कण्ठस्थ भी हैं परन्तु वे उनकी न तो शास्त्रीय व्याख्या कर सकते हैं

और न भाषा ही समझते हैं। यत यह विद्या पितृ-पितामहागत है, अतः सभी थोड़े बहुत जानकार हैं। कर्म का कौशल अभ्यासजन्य है न कि शास्त्रजन्य। अतः जो वास्तु-शास्त्र के ग्रन्थ पिछली और इस शताब्दी में प्राप्त हुए हैं उनकी जो व्याख्या हुई है वह एक प्रकार से नगण्य है। कुछ स्तुत्य प्रयत्न अवश्य हुए हैं परन्तु अभी और भी अधिक प्रयत्न होने चाहिए। लेखक का भी एक प्रयत्न है जो उसके ग्रन्थों में अवलोक्य है। डा० आचार्य के मानसारीय अध्ययन से लोग परिचित ही हैं। डा० नारायण भट्टाचार्य और डा० मल्लिका के अध्ययनों ने भी हम दिशा में कदम बढ़ाया है। श्रीमती कैमरिश तथा डा० जे० एन० बनर्जी के ग्रन्थ भी इस दिशा में श्लाघ्य हैं परन्तु अभी बहुत काम बाकी है और वह दो चार आदमियों के बने की बात नहीं है। हमारा स्थापत्य बड़ा विधान है। भवन-रचना, राजभवन-निर्माण, प्रासाद-रचना, मूर्ति-निर्माण तथा चित्र-रचना के साथ-साथ यन्त्र-घटना आदि सभी स्थापत्य हैं। हमारी परम्परा में तो कलाओं की सख्या ६४ थी जिनमें शिल्प ने सभी का आत्ममान् कर लिया और शिल्पशास्त्र में केवल भवन-कला, प्रासादकला, मूर्तिकला, चित्रकला को छोड़कर अन्य कलाओं के शास्त्र अथवा परम्पराएँ एक प्रकार से विलुप्त हो गयीं। काष्ठकला भी भवनकला में ही तिरोहित रह गयी। यन्त्रकला पर केवल समरगण ही अधिकतर वर्णन करता है। शिल्प तो भारतीय दृष्टि से सभी कलाओं का बोधक है परन्तु जब प्राचीन वैभव विलुप्त हो गया तो कलाएँ भी अनाथ हो गयीं। वात्स्यायन के काल में ६४ कलाओं का सेवन तो नागरिक कर सकते थे। नगरों के अभ्युदय, नागरिकता के विकास एवं नागरिकों की संस्कृति का वह स्वर्णिम युग था जब मान्य, गन्ध, लेप्य, मुद्राम, परिधान, भोजन, पान, नृत्य, गीत आदि सभी कलाओं के लिए जीवन में कोई-न-कोई छान अवश्य निर्धारित था। चित्रकला के सम्बन्ध में हम देख चुके हैं कि वात्स्यायन के समय कोई ऐसा नागरिक नहीं था जिसके घर में रंग का एक प्याला और रंगने का एक ब्रश न हो। अस्तु, हम उपोद्घात का सारांश यह है कि हमारे देश में कलाओं के सेवन में कलाशास्त्रों का सदैव अभ्यास होता रहा और किसी भी उत्कृष्ट संस्कृति के लिए सुसंयत एवं सुसंचालित होना अनिवार्य है। अन्यथा वह संस्कृति महान् संस्कृति, चिरन्तन संस्कृति, विश्व संस्कृति नहीं बन सकती। कला के शास्त्रों के अभ्युदय का यही रहस्य है। अतः जो विद्वान् शास्त्रों की निन्दा करते हैं और कला में परिपाक के व्यवधान को उपस्थित करने वाले शास्त्रों को कोसते हैं वे वास्तव में इस देश की कला के निजस्व में अपरिचित हैं।

भारतीय कला भी भारतीय अध्यात्म की व्याख्या है। इसके लिए कला को उपकरणों की—प्रतीकों, अभिप्रायों की सहायता लेनी पड़ती है, क्योंकि वास्तु-कला अथवा मूर्ति-कला कविता-कला के समान अमूर्त कला तो है नहीं, वास्तु-वर्गीय कलाएँ मूर्त कला

कहलाती हैं। अतः मूर्त कलाओं के लिए किसी-न-किसी पार्थिव आधार को लेना ही पड़ता है। वास्तु-कला में अथवा मूर्ति-कला में इन्ही आधारों को अभिप्रायों के नाम से पुकारा गया है। ये अभिप्राय वास्तव में अभिव्यञ्जना के एकमात्र घटक हैं। अन्यथा दृष्टका-पाषाण-चयन से तो वास्तुसिद्धि होती नहीं। इस स्तम्भ में हमारा विचारणीय विषय प्रामाद है और प्रामाद का अर्थ और उसके जन्म की प्रसूति तथा उसके विकास के घटक और उसके निवेश के नियम हम पहले ही देख चुके हैं और उनमें हमें शास्त्रों की बातों का कुछ बोध भी हो चुका है। प्रामाद-कला-कृतियों पर जो हमने उड़ान भरी तो सात समुद्र पार अमेरिका तक पहुँच गये। अतः प्रामाद का मर्म कितना व्यापक है और कितना गम्भीर यह स्पष्ट है, तथापि कुछ स्थूल दृष्टियों से हम यहाँ पर कला और शास्त्र दोनों के आदान-प्रदान के विषय में विचार करना चाहते हैं जिससे इस नवीन पद्धति के अध्ययन का मार्ग और भी प्रशस्त बन सके।

शास्त्र और कला की अन्योन्यापेक्षता पर हम पिछले अध्यायों में बहुत कुछ संकेत कर चुके हैं। अतः उन सबकी आवृत्ति यहाँ नहीं की जायगी, केवल निर्देश मात्र में इस विषय का यहाँ पर उपसंहार अभिप्रेत है। साथ-ही-साथ एक प्रमुख विषय जो पीछे समुद्घाटित नहीं हुआ है, अर्थात् प्रामादों के मान, उन पर इस अध्याय में कुछ विशेष वक्तव्य की आवश्यकता होगी। पहले हम उपसंहार रूप में प्रामाद के प्रमुख विषयों को लेते हैं।

प्रामाद के उद्भव और विकास का उपसंहार

प्रामाद शब्द का मर्म एवं प्रामाद की उत्पत्ति—प्रामाद शब्द के भीतर ही प्रामाद के जन्म की कहानी निहित है, यह हम पहले ही प्रतिपादित कर चुके हैं—प्र+सादन= 'प्रकर्षण सादनं चयनमित्यर्थः' द्वारा वैदिक चिन्ति की उत्पत्ति-प्रसूति से हम पूर्ण परिचित हो चुके हैं। परन्तु प्रामाद-वास्तु के विकास का ज्ञान हमको वास्तु-शास्त्र ही कराते हैं। लगभग ५० वर्ष से प्रामाद-वास्तु (टेम्पुल आर्किटेक्चर) पर विद्वानों की जो गवेषणाएँ हुईं वे वास्तु-शास्त्रों के अध्ययन से अब नितान्त भ्रान्त मिट्ट हो गयी हैं। प्रामादों के उदय में पुरुषाकार सिद्धान्त (आर्गेनिक थ्योरी) वास्तु-शास्त्रों के परिशीलन से प्रतिपादित हुआ है। ममरगण वास्तु-शास्त्र में वर्णित किसी भी प्रामाद को ले लीजिए, उससे पुरुषाकार प्रामाद की झाँकी आपके सामने नाचने लगेगी। पुरुषाकार सिद्धान्त के पोषण में हमने पीछे जो पुरुषावयवों की तालिका दी है उससे यह सिद्धान्त सभी के लिए बोधगम्य हो गया होगा—ऐसी आशा है। अतः शास्त्रों की इस महती देन से आजकल की समीक्षा अवश्य उपकृत हुई है। हिन्दू प्रामाद वास्तव में विराट् पुरुष का कलेवर है और इसी की

मीमांसा और अभिव्यञ्जना में प्रामाद-वास्तु के नाना अंगों एवं उपागों की तथा उनके अलंकरण की परम्परा प्रचलित हुई। मन्दिर के प्रामाद के अतिरिक्त अन्य बोधक शब्दों में विमानादि शब्दों की भी हम पहले ही व्याख्या कर चुके हैं।

प्रासाद-जातियाँ, प्रासाद-वर्ग एवं प्रासाद-शैलियाँ—एतद्विषयक पिछले के अध्यायों में हम बहुत कुछ विवेचन कर चुके हैं। यत्न प्रामादों का उदय पूजावास्तु का उदय है अतः पूजकों के नाना वर्गों के अनुरूप प्रामादों की नाना जातियाँ प्रकल्पित की गयीं। ग्रामीण मन्दिर और नागरिक प्रामादों में अवश्य अन्तर होना चाहिए। इसी प्रकार पार्वत्य प्रदेश में रहने वालों के देवस्थान विलक्षण होने चाहिए। गृहस्थों के मन्दिर अथवा देवालयों तथा साधकों और मिट्टों एवं योगियों के चिन्तन-निकेतनों में अवश्य भिन्नता होनी चाहिए। अतएव प्रामाद-जातियों में भी विभिन्नता का उदय हुआ, यह स्वाभाविक था। अथवा पूजकों की विभिन्नता के साथ-साथ पूजापद्धति में भी तो विलक्षणता उत्पन्न हो गयी थी। अतएव स्थान-विशेष के मन्दिर भी एक-दूसरे से विभिन्न हो चले थे। सान्धार, निरन्धार प्रामादों में पूजापद्धति का प्रभाव है। पूजकों की विभिन्नता और पूजा पद्धति की विभिन्नता के साथ-साथ पूज्य देवों की विभिन्नता के कारण भी नाना प्रकार की प्रामाद-जातियाँ एवं प्रामाद-वर्ग प्रोत्पन्न हुए। दक्षिण में विष्णु की ध्रुव-वेगाओं की प्रतिष्ठा के कारण स्थानक, आमन एवं शयन मूर्तियों के निवेश में बहुभूमिक विमानों की परम्परा विकसित हुई और इस सम्बन्ध में दक्षिणात्य शिल्प-ग्रन्थों की जो एक भौमिक प्रामादों से लेकर द्वादश भौमिक प्रामादों की परम्परा विकसित हुई उसमें शास्त्र और कला का कैसा प्रभाव है यह देखने ही बनता है। इसी प्रकार एक-मुख, द्विमुख, त्रिमुख, चतुर्मुख, आयतन प्रामादों का जो प्रकर्ष गुप्तकाल में देखने का मिलता है उसमें वास्तु-शान्त्र में प्रतिपादित शिवायतनों की परम्परा बाढ़व्य है। इसी प्रकार शिवलिंग की स्थापना से जिन प्रामादों का निर्माण हुआ उनकी जातियाँ पूर्वोक्त वैष्णव विमानों की बहुभूमिक रचनाओं से सर्वथा विलक्षण हैं। उत्तरापथ के नाना प्रासाद इसी कोटि के निदर्शन हैं। बौद्ध पूजागृहों के उदय में हमारे शिल्प-शास्त्रों का प्रचुर प्रामाण्य प्राप्त होता है। पार्वत्य वास्तु के निदर्शन गुह्यमन्दिर ममरागण वास्तु-शास्त्र के गुहाघर अथवा लयन प्रामादों की जातियों का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार सान्धार, निरन्धार, बहुभूमिक, एकद्विमुखायन, शिखरोत्तम, लयन, गुहाघर आदि नाना प्रासाद-जातियाँ जो वास्तु-शास्त्रों में वर्णित हैं वे कला में पद-पद पर प्रतिफलित दृष्टिगोचर हो रही हैं।

जहाँ तक प्रामाद-वर्गों का सम्बन्ध है, वे कुछ विशेष अतिरञ्जित से प्रतीत होते हैं, परन्तु यह अतिरञ्जना आदर्श का काम अवश्य देती है। इनकी जो नाना संज्ञाएँ निर्धारित की गयी हैं उनमें प्रामादों के आकार, प्रयोजन, कलेवर, रचना, विच्छिन्नित्तियों, अलंकरणों,

उपादानों आदि की परम्पराएँ निहित हैं। भारत की भाषा में प्रासाद का आकार पर्वत का रूप प्रदान करता है। यत हिमालि तथा सुमेरु आदि पर्वत भारत के भूगोल में देवस्थान हैं अतः देवप्रतिमा अथवा देवकलेवर के निवेश के लिए पर्वतों की प्रतिकृति पर ही प्रासादों का प्रोत्थान हुआ। अथच पर्वत की कन्दराओं में साधकों का और सिद्धों का वास रहा तथा यतः अरण्यों में भी वृक्षादि की शाखाओं और पल्लवों से पूजाघरों या देवघरों की मनोरम परम्परा पनपी अतः इन सब विकास-घटकों की कहानी में नाना प्रासाद-वर्गों की कल्पना की गयी, जिसमें जन, जनपद, जलवायु, जनस्थान, जनानुराग, जन-प्रियता, देवप्रियता आदि सभी का प्रभाव पूर्णरूप से प्रतिबिम्बित है। अथच ये प्रासाद-वर्ग वास्तव में एक प्रकार से नाम हैं, क्योंकि वास्तु-शास्त्र दोनों प्रकार का विज्ञान है—नामेटिक् भी है और पार्जेटिक् भी है। अतएव यह आवश्यक नहीं कि हम इन प्रासाद-वर्गों में स्थापत्य के प्रासादों का समन्वय देखें।

प्रासाद-शैलियों पर हम पीछे काफी विचार कर चुके हैं। इन शैलियों में प्रासाद-स्थापत्य का जानपदीय वैशिष्ट्य अन्तर्हित है। द्रविड प्रासादों में ही नागर शैली के प्रासादों के नागरभेद प्राप्त होते हैं। अतः प्राप्त स्मारक-निबन्धन प्रासादों की शैलियों का विशुद्ध निर्धारण कुछ कष्टमाध्य भी है, और मत्त तो यह है कि वास्तु-शास्त्रों में शैली की कोई बड़ी सकीर्णता भी नहीं है। मध्यकालीन कृतियों में शैली के प्रति विशेष अभि-निवेश देखने को मिलता है। परन्तु प्राचीन वास्तु में तो दो ही परम्पराएँ थी—एक विश्व-कर्मीय तथा दूसरी मयामुर की। ये ही दोनों परम्पराएँ कालान्तर में दक्षिणी और उत्तरी शैलियों के निर्माण में सहायक हुईं और वास्तु-शास्त्रों में ये दोनों परम्पराएँ स्पष्ट रूप से विद्यमान हैं। अतः इस विषय में हम संक्षेप में थोड़े से निदर्शनों की शैली-अनुरूप प्रस्तावना करेंगे जिससे हम विषय का भी कुछ यहाँ पर उपसंहार कर सकें। निम्न-लिखित तालिका में यह सामग्री द्रष्टव्य है—

(१) नागर—इसके उत्तरापीय निदर्शनों में भुवनेश्वर, लजुराहो, मध्य भारत के सैकड़ों मन्दिर उदाहरण हैं, परन्तु दक्षिण में बिदम्बरम् का नटराज, फेगनोर की ठोली और त्रिचूर का शिवमन्दिर विशेष उपस्थाप्य हैं।

(२) द्रविड—इस शैली का मुकुटमणि तजौर का बृहदीश्वर है। इसी प्रकार के अन्य सैकड़ों द्रविड देशीय मन्दिर इसी शैली में विनिर्मित हुए हैं। महाबलिपुरम् का मन्दिर-समूह इस शैली में विशेष निर्देश्य है।

(३) वैतर—इस शैली के मन्दिरों का प्राधान्य विन्ध्य और अगस्त्य (नामिक) अथवा विन्ध्याचल से कृष्णा नदी तक फैले हुए प्रान्त में प्रकट हुआ।

(४) बाराट—इस शैली के आधिपत्य का यथानाम वरद (बरार) अर्थात्

विदर्भ से सम्बन्ध होने के कारण कृष्णा से नर्मदा तक फैले हुए मन्दिरों में यह शैली पनपी है। इस प्रकार चालुक्यों के मन्दिरों को भी हम इसी शैली का नमूना मान सकते हैं। समरागण के अनुसार वाराह प्रासाद नागर की ही निवेगप्रक्रिया में बनाये जा सकते हैं। केवल कलेवर में विभेद है।

(५) भूमिज—इस शैली का सम्बन्ध सम्भवतः बंगाल-बिहार में प्राप्त प्रासाद स्मारकों से है।

(६) हस्तिपृष्ठ—इस एक नयी शैली का भी उद्गम हुआ जो एक प्रकार से शैली न होकर जाति है। कपोनेश्वर (चेजरन) तथा अनन्तेश्वर (उडूपी) इस शैली के सुन्दरतम निदर्शन हैं।

(७) चतुर्मुख, अष्टमुख तथा दीर्घ चतुर्मुख आदि का भी आगे चलकर एक शैली-विशेष में परिगणित किया गया, परन्तु इन्हें शैली न कहकर पद्धति कहना विशेष उपयुक्त होगा। महाबलिपुरम् के मन्दिर-समूह इस पद्धति के सुन्दर निदर्शन हैं।

यहाँ पर शैलियों के सम्बन्ध में थोड़ा-सा विवेचन और अभीष्ट है। हमने अपने पिछले अध्ययन में द्राविड शैली को नागर शैली की अपेक्षा अधिक प्राचीन माना है। यह एक प्रकार का बड़ा ही उद्भट तथा भ्रान्तिकारी मन है जो विद्वानों की समझ में नहीं आ सकता। परन्तु बात यह है कि नागर तथा द्राविड आदि शैलियों की समीक्षा और उनके मर्म की भीमांसा का आधार एकमात्र कलाकृतियाँ रही। वास्तु-शास्त्र के प्रवचनों को समझने के लिए न तो किसी ने चेष्टा की और न उन प्रवचनों में लोगों को श्रद्धा ही थी। बहुत में विद्वान् तो इन शास्त्रों को कपॉल-कल्पित तथा अतिशयोक्तिपूर्ण मानते रहे। अतः प्रासाद-कला के सम्बन्ध में बहुत सी धारणाएँ ऐसी उद्भावित की गयीं जो वास्तव में भ्रान्त साबित हुईं। हो सकता है हमारी यह धीमिस आगे चलकर लोगों की समझ में आ सके।

हम यह बार-बार बना चुके हैं कि आर्यों के आगमन के प्रथम यहाँ के अनाथों की वास्तु-कला बड़ी उत्कृष्ट थी और उसका विकास भी खूब हो चुका था। इन्हीं अनाथों में अमुरो, नागो तथा द्रविडों का परिगणन किया जाता है। इनकी कला में पाषाण का प्रयोग और प्रतिमाओं का निर्माण विशेष प्रचलित था। इसके विपरीत आर्यों की वास्तु-कला बड़ी मग्न और मीची थी। उसमें पाषाण के स्थान पर वृक्ष-दारु का विशेष प्रचार था। आर्यों का जीवन वृक्षों की छाया और जंगलों में ही अधिक बीता। एक शब्द में उनकी सग्यता आरम्भिक एवं ग्रामीण थी। अतः उनकी कला भी आरम्भिक और ग्रामीण ही प्रारम्भ में उदय हुई। कालान्तर पाकर इस कला में भी चार चाँद लग गये और नाना अभिप्रायो, विच्छिन्नियों की उद्भावना हुई। जैसे शाखाओं, तोरणों

आदि के भूषा-विन्यास एवं छाद्य की नाना विच्छित्तियाँ। आयों की अर्थात् उत्तरापथ की वास्तु-शैली का नाम नागर शैली पड़ा—यह हम जानते ही है। नागर शब्द की व्याख्या में हमने नाना आकृतियों के द्वारा इस शैली का विवेचन किया है, परन्तु उनमें सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण आकृति यह है कि नागर नाम में भी नागर शैली का पूरा-का-पूरा इतिहास छिपा हुआ है। "नग" शब्द वृक्षवाचक भी है और वृक्षों की वास्तु-शास्त्रीय मौलिक देन में हम परिचित ही हैं। अथवा नागर प्रामादों के पूर्व इस प्रदेश में जो भवन बनते थे उनके आधार वृक्ष थे और उनके निर्माण में सर्वप्रमुख द्रव्य वृक्षदारु और उनकी भूषोद्भावना में भी आदर्श वृक्षों के पल्लव, पुष्प, फल आदि नाना मनोरम उपकरण व्यवहार में लाये गये।

आगे चलकर नागर प्रामादों की शिखर-रचना को देखें तो यह वास्तव में साक्षात् वृक्ष-रचना है। समरागण की भाषा में शिखर मजरी है। मजरी वृक्ष-जगत के महाराज आश्रयपादप का पुत्रीभूत प्रकर्ष है और वृक्षों के देवता वसन्त ऋतु का सबसे बड़ा उपहार। अतएव देवभवन के निर्माण में उन भवनों की भूषा के लिए यह प्राकृतिक सभार कितना उपयुक्त और सुन्दर साबित हुआ है यह अब लोगों की समझ में आ सकता है। अस्तु, इस आधारभूत सिद्धान्त को यदि हम अपने सामने रखें और पाषाण कला की परम्परा में बनाये गये प्रामादों और विमानों को देखें तो पता चलेगा कि उत्तर भारत के जो प्रामाद उदय हुए उनके मूल में विमान की देन अवश्य अंगीकार्य है। विमान को समरागण ने प्रामाद का मूल कहा है और माडेल भी। इस तथ्य को हम विशेष रूप से उस समय हृदयंगम कर सकेंगे जब हम भारतीय स्थापत्य के नाना प्रदेशीय मन्दिरों को एक स्थान में देख सकने में सक्षम हों।

चालुक्यों के वास्तुपीठ होयसिल तथा बादामी से कौन अपरिचित है? यह प्रदेश वास्तव में द्रविड देश के मासिध्य में है। अतः यहाँ का प्रामाद-वैभव द्रविड शैली में प्रभावित होना चाहिए, परन्तु इसके विपरीत होयसिल और बादामी के मन्दिरों में सर्वप्रथम एक नयी शैली के दर्शन होते हैं जो वास्तव में उत्तरापथ की नागर शैली है। यहाँ से इस शैली का विकास उड़ीसा के प्रख्यात विराटक्षेत्र भुवनेश्वर, पुरी तथा कोणार्क के मन्दिरों में द्रष्टव्य है। बाद में यह प्रवाह कुन्नेलखण्ड—खजुराहो में आकर अपने पूर्ण प्रकर्ष को पहुँच गया। यदि हम होयसिल के दुर्गा मन्दिर, भुवनेश्वर के राजरानी मन्दिर तथा खजुराहो के कण्ठरिया महादेव—इन तीनों को एक साथ देखें तो हमारे इस कथन के महत्त्व का लोगों के मस्तिष्क पर अवश्य साक्ष्य और मार्थकता दिखाई पड़ेगी।

यह अवश्य है कि नागर शैली की अपनी मौलिक पद्धतियाँ अत्यन्त प्राचीन हैं। उन्हीं के आधार पर विद्वानों ने नागर को द्रविड की अपेक्षा प्राचीन बताया है। यह भी सत्य है कि प्राचीन आयों की पर्णशालाओं अथवा पर्णकुटियों के आधार पर ही उनके भवन और

देवमवन बहुत दिनों तक बनते रहे और मध्यकालीन प्रासाद वैभव में भी उनका प्रभाव पूर्णरूप से प्रकट है। परन्तु यतः यह स्तम्भ प्रासाद-स्थापत्य के सम्बन्ध में अवतरित किया गया है अतः प्रासादों की परम्परा में विमान-वास्तु की मौलिक देन को नहीं विस्मृत किया जा सकता। दक्षिण भारत में खुदाई की बड़ी आवश्यकता है। वहाँ पर ईसवीय पूर्व की इमारतें जब प्राप्त हो सकेंगी तो इस कथन का और भी अधिक मूल्यांकन हो सकेगा। यह धीसिम वहाँ पर विशेष विस्तार से नहीं लिखी जा सकती। इस सम्बन्ध में लेखक का अंग्रेजी ग्रन्थ द्रष्टव्य है।

अस्तु, स्वल्प में हमने पीछे के विषयों का यहाँ पर शास्त्र और कला की दृष्टि में उपसंहार किया। जहाँ तक प्रासाद के नाना अंगों, उपांगों तथा निवेशों का विषय है उस पर हमने पीछे के तीन अध्यायों में जो विवेचना की है उससे इस दृष्टिकोण की मीमांसा का कुछ-न-कुछ पोषण हो ही चका है। अतः अब अन्त में यथा प्रतिज्ञात प्रासादों के शास्त्रीय मानों का कला की दृष्टि से विवेचन करना शेष रह जाता है। उगी पर आगे का स्तम्भ प्रारम्भ करना है।

प्रासाद-मान

प्रासाद की मान-व्यवस्था में न केवल उसके नाना अंगों और निवेशों का ही विचार आवश्यक है बल्कि उसकी भूमि, तल, छन्द आदि पर भी मीमांसा अभीष्ट है। वास्तु-शास्त्रों में प्रासाद के तल-विन्यास के लिए और उसके बटिकल सेक्शन की व्यवस्था के लिए छन्द सहित जिस मान-प्रक्रिया की अवतारणा की गयी है उसमें नाना-वर्गीय सूत्रों का निर्देश है, प्रमाण-सूत्र, पर्यन्त-सूत्र तथा विन्यास-सूत्र—इन तीनों सूत्रों के द्वारा यह क्रिया सम्पन्न होती है। समरागण में क्षितिभूषण, विजयभद्र, हेमकूट आदि जिन प्रासादों का मान वर्णित है वह स्थापत्य में प्राप्त अम्बरनाथ (महाराष्ट्र प्रान्त) मन्दिर में विभाव्य है। यह मन्दिर ११वीं शताब्दी का है। अथवा प्रासाद की स्थापना के लिए अक्षिपटान और वेदिका का निर्माण भी एक अनिवार्य अंग है और इस निर्माण की जो प्रक्रिया समरागण में प्रतिपादित है वह खजुराहो के लक्ष्मण मन्दिर तथा उदयपुर के नीलकण्ठेश्वर मन्दिर में हूबहू उत्तरती है। पीछे हम सान्धार तथा निरन्धार प्रासादों का संकेत कर चुके हैं। इन प्रासादों के तलछन्द अथवा संस्थान के मान एवं कलेवर निर्माण आदि नाना निर्देश जो समरागण वास्तु-शास्त्र में प्राप्त होते हैं उनका अनुगमन वैकुण्ठ पेरुमल तथा अम्बरनाथ के मन्दिरों में पूर्णरूप से प्रत्यक्ष होता है। यहाँ पर यह निर्देश आवश्यक है कि भारतीय प्रासादों के मान एक काल में नहीं उदय हुए। विभिन्न कालों के मान विभिन्न थे। मध्यकालीन मान विकास का यह प्रतिपादन है। अतएव ईसा की छठी

अठारवीं शताब्दी के वास्तु-शास्त्रों में मन्दिर की ऊँचाई आदि के जी मान प्रतिपादित हैं वे मध्य-कालीन कृतियों में (दे० समरागणसूत्रधार) परिवर्तित हो गये। पहले प्रासाद की ऊँचाई उसकी चौड़ाई से दुगुनी या तिगुनी प्रतिपादित थी, परन्तु पाँच सौ वर्ष बाद प्रासाद की ऊँचाई स्कन्ध तक ही उसकी चौड़ाई से लगभग तिगुनी मानी गयी। स्कन्ध के ऊपर प्रासाद के नाना अंगों के विन्यास से हम परिचित हो जाते हैं। अर्थात् कण्ठ अथवा ग्रीवा, आमलक सार अथवा अण्डक, पुनः उसके ऊपर चन्द्रिका अथवा पद्मशीर्ष आदि। पुनः उसके ऊपर कलश और उसके ऊपर बीजपूरक अथवा उष्णीष एवं बिन्दु आदि के विन्यास से भी हम परिचित हो चुके हैं।

प्रासादों के तीन प्रमुख अंगों से हम परिचित हैं—अधिष्ठान, कलेवर तथा शीर्ष। कलेवर के नाना अंग हैं, जैसे शुकनासा, स्कन्ध, वेणुकोश—एक शब्द में उत्तरी शैली में शिखर तथा दक्षिणी शैली में भूमिकाएँ। यत् समरागणसूत्रधार उत्तरी शैली का अधिकृत एवं प्रौढ प्रतिष्ठापक ग्रन्थ है, अतः इसमें शिखरोत्तम प्रासादों के कलेवर निर्माण में अर्थात् शिखरों की निर्माता में जो नियम निर्धारित किये गये हैं वे अत्यन्त विकसित हैं। शिखराकार निर्माण एक बड़ा ही परिष्कृत एवं जटिल वास्तु-तत्त्व है। वह त्रिगुण, चतुर्गुण, पञ्चगुण सूत्रों के माहात्म्य से सम्पन्न किया जाता था। ये सूत्र एक प्रकार के ज्यामितीय वैज्ञानिक विभाग के रूप में परिकल्पित हैं। अग्निपुराण एवं हयशीर्षपञ्चरात्र आदि प्राचीन ग्रन्थों में इन शिखरों के विन्यास में केवल चतुर्गुण सूत्र की परम्परा प्रतिपादित है परन्तु यही परम्परा समरागण के समय में षड्गुण सूत्र तक पहुँचती है।

अथवा पीछे हम शिखरों की नाना वर्गीय आकृतियों, जैसे स्तम्बक-शिखर, गवाक्ष-शिखर तथा पूर्ण-शिखर—पर प्रवचन कर चुके हैं। तदनुसार हमारे शास्त्रों के ये विधान कला में पूर्णरूप से प्रतिफलित दृष्टिगोचर हो रहे हैं। मध्य प्रदेश के, विशेष कर ग्वाजुराहो के कन्दरीय महादेव मन्दिर में, उत्तरी गुजरात और राजस्थान के जैन मन्दिरों में, किराट्ट के सोमेश्वर मन्दिर में और भुवनेश्वर के राजरानी मन्दिर में स्तम्बक-शिखरों का कैसा सुन्दर प्रोत्सास देखने को मिलता है। गवाक्ष-शिखरों के निदर्शन लिंगराज और ब्रह्मणेश्वर की छटा में निभालनीय है। पूर्ण शिखर का नासिक, उदयपुर तथा दक्षिण भारत के और मध्य-भारत के मन्दिरों में सुन्दर विकास पाया जाता है। ११वीं शताब्दी का उदयपुर का नीलकण्ठेश्वर मन्दिर पूर्ण शिखर का अप्रतिम निदर्शन है।

प्रासाद-कलेवर की मीमांसा में हमने अभी तक यहाँ पर शिखरोत्तम प्रासादों तक ही अपना विवेचन सीमित रखा, परन्तु एक दूसरा वर्ग छाया प्रासादों का है जो आगे चलकर भीमिक प्रासादों में वृद्धित हुआ। द्विछाया, त्रिछाया आदि नाना छाया प्रासादों का

जो वर्णन हम समरांगण में पाते हैं वही भारतीय स्थापत्य के भौमिक प्रासादों की परम्परा एवं पद्धति के निर्माण का उद्भावक है। छाद्य प्रासादों का मकुटमणि तजौर का बृहदीश्वर महादेव मन्दिर है। समरांगण में रचक, वर्धमान, श्रीवत्स अथवा हंस आदि जो प्रासाद वर्णित हैं वे सब इसी प्रकार के प्रासादों के आधार हैं। अस्तु, प्रासाद-शास्त्र एवं प्रासाद-कला की समन्वयात्मक समीक्षा का यह स्वल्प में दिग्दर्शन है। इस विषय में बहुत कुछ लिखा जा सकता है और उससे अधिक अभी अध्ययन की आवश्यकता है।

पंचम पटल

प्रतिमा-विज्ञान

प्रतिमा-विज्ञान की पृष्ठभूमि, पूजा परम्परा

विषय प्रवेश

भारतीय प्रतिमा-विज्ञान को पूर्ण रूप से समझने के लिए इस देश की धार्मिक भावना एवं तदनुरूप धार्मिक संस्थाओं, सम्प्रदायों, परम्पराओं एवं अन्यान्य विभिन्न उपचेतनाओं को समझना आवश्यक ही नहीं अनिवार्य है। प्रतिमा-विज्ञान की सीमासा में एकमात्र कलात्मक अथवा स्थापत्य दृष्टिकोण अपूर्ण दृष्टिकोण है। अतः प्रतिमा-विज्ञान के प्रतिपादन में हम दो प्रधान दृष्टिकोणों का अवलम्बन करेंगे—एक धार्मिक दृष्टिकोण (प्रतिमा-पूजा की परम्परा) तथा दूसरा स्थापत्य-दृष्टिकोण (प्रतिमानिर्माण-कला)।

भारतीय प्रतिमा-विज्ञान की आधार-शिला का निर्माण भारतीय पूजा-परम्परा अथवा ध्यान-परम्परा करती है। अतएव प्रतिमा-विज्ञान के शास्त्रीय विवेचन के पूर्व प्रतिमा-विज्ञान की पृष्ठ-भूमि पूजा-परम्परा पर विवेचन आवश्यक है। प्रतिमा-विज्ञान एवं प्रतिमा-पूजा का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है। भले ही ग्रीस आदि पाश्चात्य देशों में इस सम्बन्ध का अपवाद पाया जाता हो, जहाँ के कुशल मूर्ति-निर्माताओं ने सौन्दर्य की भावना से बड़ी बड़ी सुन्दर मूर्तियों का निर्माण किया, परन्तु भारत के लिए तो यह नितान्त सनातन सत्य रहा है। भारतीय स्थापत्य के विकास के उद्गम का महास्रोत धर्म रहा है। अतः यहाँ के स्थपतियों ने 'सुन्दरम्' में ही अपनी आत्मा नहीं खो दी है; 'सुन्दरम्' के साथ-साथ 'सत्यम्' एवं 'शिवम्' की दो महाभावनाओं से अनुप्राणित इस देश के स्थापत्य में धर्माश्रयता प्रधान रही है।

भारतीय वास्तु-कला एवं प्रस्तर-कला या मूर्ति-निर्माण-कला के जो प्राचीन स्मारक-निदर्शन हमें प्राप्त होते हैं उनमें धर्माश्रयता प्रमुख ही नहीं वह सर्वोत्कर्षण विराजमान दृष्टिगोचर हो रही है। किसी भी प्राचीन वास्तु-स्मारक को हम देखे, वह हिन्दू हो अथवा बौद्ध या जैन, सभी में धर्माश्रयता ही बलवती है। भारतीय वास्तु-कला के नव स्वर्णिम प्रभात में अशोक-कालीन वास्तु-कृतियाँ परिगणित की जाती हैं, उन सभी का एकमात्र उद्देश्य महात्मा बुद्ध के पावन धर्म के प्रचार के लिए ही तो था। आगे की अगणित कृतियों एवं भव्याकृतियों में भी वही प्रेरणा, वही साधना,

वही तन्मयता एवं वही उपचेतना रही, जिसने भूतल पर स्वर्ग का निर्माण किया है, निराकार विश्वमूर्ति को साकार प्रतिकृति प्रदान की है तथा त्याग, तपस्या एवं तपोवन की श्रिवेणी पर अमणित प्रयागो का निर्माण किया है। दक्षिण के उत्तुंग विमानाकृति विमान-प्रासादों एवं उत्तर के अभ्रनिह शिवालया की पावन गाय्या में एतद्देशीय तथा विदेशीय कितने विज्ञो ने कितने ग्रन्थ लिखे हैं ? अतः भारतीय वास्तु-कला (आर्कीटेक्चर) की इस आधारभूत विशेषता से वास्तु-कला की सहचरी अथवा उसका प्रसाधन-अलकरण प्रस्तर-कला (स्कल्पचर) अनुषंगतः अनुप्राणित हो तो स्वाभाविक ही है। मत्त तो यह है कि वास्तु-कला एवं प्रस्तर-कला का विकास अन्योन्यापेक्ष (साङ्गानम) है। प्रामाद (टेम्पुल) और प्रतिमा एक दूसरे के पूरक हैं। हिन्दू-प्रामाद के भर्म का उद्घाटन हम पीछे 'प्रामाद-वास्तु' (टेम्पुल आर्कीटेक्चर) प्रकरण में कर चुके हैं। आगे हमी पूर्वपीठिका में प्रामाद एवं प्रतिमा के हमी घनिष्ठ सम्बन्ध के भर्मोद्घाटन के लिए एक स्वाधीन अवतारणा की जायगी।

अन्तु, प्रस्तर-कला एवं उसकी देदीप्यमान ज्योति प्रतिमा-निर्माण-कला की इस धार्मिक भावना का यहाँ तात्पर्य उपासना से है। उपासना एवं उपासना-पद्धति के गर्भ में देवपूजा एवं देव-प्रतिमा-निर्माण का जन्म हुआ। आगे हम देखेंगे कि इस देश में उपासना के कौन-कौन स्वरूप विकसित हुए। उपासना के कौन-कौन से प्रकार प्रस्फटित हुए। उपासना के ऽनिहास पर बिहगम दृष्टि डालते हुए इसके कई-एक सोपानों का हम दर्शन करेंगे। अतः यह प्रकट है कि भारतीय प्रतिमा-विज्ञान को पूर्णरूप में समझने के लिए भारतीय पूजा-परम्परा के रहस्य को हम ठीक तरह से समझ लें।

भारतीय पूजा-परम्परा या उपासना-पद्धति के विभिन्न सोपानों पर जब हम दृष्टिपात करें—तो अनायाम भारतीय धर्म—हिन्दू, जैन एवं बौद्ध—के व्यापक रूप के साथ-साथ हिन्दू-धर्म के भीतर वैदिक, स्मार्त एवं पौराणिक प्रतिरूपों के अतिरिक्त शैव, वैष्णव एवं शाक्त आदि अबान्तर रूपों, सम्प्रदायों, भक्तों तथा मतान्तरों की भी किमी न किमी प्रकार चर्चा प्रासंगिक बन जाती है।

प्रतिमा-पूजा में प्रतिमा शब्द का मूल अर्थ तो देव-विशेष, व्यक्ति-विशेष अथवा पदार्थ-विशेष की प्रतिकृति, बिम्ब, मूर्ति अथवा आकृति—सभी का बोधक है, परन्तु यहाँ पर प्रतिमा का तात्पर्य भक्ति-भावना में भावित देवविशेष की मूर्ति अथवा देवभावना में अनुप्राणित पदार्थ-विशेष की प्रतिकृति ही है। प्रतिमा-पूजा में प्रतिमा एक प्रकार की कलात्मक प्रियता की मानवीय भावना का वह प्रकट भूत स्वरूप है जिसके द्वारा हम देश के मानव ने अदृष्ट शक्ति की कल्पना एवं उसकी उपासना की प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से चेष्टा की है। विभिन्न युगों में यह चेष्टा एक सी नहीं रही

है। पुरातन से पुरातन सस्कृतियों एवं जातियों में किसी न किसी प्रकार से इस चेष्टा के दर्शन होते हैं।

जहाँ तक हम देश का सम्बन्ध है यहाँ की पूजा-प्रणाली के विभिन्न रूप थे। कोई प्रकृति के पदार्थों—सूर्य, चन्द्र, आकाश, नक्षत्र आदि की पूजा करते थे। कोई पार्थिव जड़-जगत् (वृक्ष आदि) की पूजा करने थे। पशु-पूजा, वृक्ष-पूजा, यज्ञ-पूजा, पक्षि-पूजा, नदी-पूजा, पर्वत (पाषाणपट्टिका एवं शिला आदि)—पूजा आदि ये सभी पूजाएँ मनातन से इस देश में अब भी प्रचलित हैं। इन रूपों में आर्य एवं अनार्य दोनों प्रकार के घटकों की झाँकी देखने को मिलेगी। यहाँ हम अवसर पर बौद्धों की ध्यान-परम्परा स्मरणीय है जिसने बौद्ध प्रतिमा-विकास में बड़ा योग दिया।

यद्यपि विभिन्न प्राचीन उल्लेखों (देखिए स्तम्भ २) द्वारा प्रतिमा-पूजा का प्राचीनतम सम्बन्ध ब्रह्मवादी वेद-विद् ज्ञानी ब्राह्मणों से न होकर उन अज्ञों से बताया गया है, जो ब्रह्मज्ञान अथवा आत्मज्ञान के सूक्ष्म-चिन्तन के लिए अममर्थ थे अथवा हैं। तथापि एक ऐसा समय आया जब प्रतिमा-पूजा के इस सकीर्ण एवं एकांगी स्वरूप अथवा दृष्टिकोण के स्थान पर व्यापक एवं सार्वजनिक मिष्ठान्त स्थिर हुआ, जिसके अनुसार ज्ञानी-अज्ञानी, पण्डित-मूर्ख, योगी-भोगी, राजा-रक तथा गृहस्थ एवं मुमुक्षु—भारत के विशाल समाज के प्रत्येक वर्ग के लिए उपामना अनिवार्य अंग बन गयी।

अतः प्रतिमा-विज्ञान की पृष्ठभूमि की आधारशिला पूजा-परम्परा के उपोद्घात में जो सूक्ष्म सकेत ऊपर किया गया है उस सम्बन्ध में यह नितान्त सत्य ही है कि इस देश में उपासना-पद्धति का जो विपुल विकास बढ़ता गया उसका आनुषंगिक प्रभाव स्थापत्य पर भी पड़ता रहा।

प्राचीन वैदिक कर्म-काण्ड—यज्ञवेदी, यजमान, पुरोहित, बलि, हव्य, हवन एवं देवता आदि के बृहत् विजृम्भण से हम परिचित ही हैं। उसी प्रकार देव-पूजा में अर्चा, अर्घ्य एवं अर्चक के नाना सभार, प्रकार एवं कोटियाँ पल्लवित हुईं। अर्चा के सामान्य षोडशोपचार एवं विशिष्ट चतुष्पष्टि उपचार, अर्घ्य देवों के विभिन्न वर्ग—शिव, विष्णु, देवी, गणेश, सूर्य, नवग्रह आदि तथा इनके अर्चकों की विभिन्न श्रेणियाँ, इन सभी की समीक्षा से हम प्रतिमा-विज्ञान की इस पृष्ठ-भूमिका की गहराई का मापन कर सकेंगे। साथ ही साथ पूजा-परम्परा के इस सर्वतोमुखी विकास का स्थापत्य पर जो प्रभाव पड़ा उसकी भीमासा में हम आगे एक स्वाधीन प्रकरण में इस विषय की कुछ विशेष चर्चा करेंगे।

हम जानते हैं कि मानव ने अपने आराध्य देव में अपनी ही झाँकी देखी। मानव का देव मानवीय विभिन्न परिमाणों एवं रूपों, वस्त्रों एवं आभूषणों में अंकित हुआ।

अतः भारतीय स्थापत्य जहाँ विभिन्न जनपदीय सत्कारो, उपचेतनाओं, रीति-रिवाजों के साथ-साथ भौगोलिक एवं राजनीतिक प्रभावों से अनुप्राणित रहा वहीं वह धार्मिक भावना की महाज्योति से प्रद्योतित उपासना-परम्परा के बहुमुखी विजृम्भण से भी कम प्रभावित नहीं हुआ। विभिन्न प्राप्त एवं अर्धप्राप्त प्रतिमा-स्मारक-निदर्शन इस तथ्य के ज्वलन्त उदाहरण हैं।

भारतीय प्रतिमा-विज्ञान को ठीक तरह से समझने के लिए न केवल भारतीय धर्म का ही सिद्धान्त आवश्यक है वरन् भारतीय पुराण-शास्त्र (माइथोलॉजी) का भी सम्यक् ज्ञान आवश्यक है। आगे हम देखेंगे कि विभिन्न देवों के नाना रूपों की उद्भावना पुराणों ने ही प्रदान की है। पुराणों के अवतारवाद एवं बहुदेववाद का स्थापत्य पर बड़ा प्रभाव पड़ा है। देव-विशेष के पौराणिक नाना रूप स्थापत्य की नाना मूर्तियों को जन्म देने में सहायक हुए।

सत्य तो यह है कि प्रतिमा-विज्ञान स्वयं एक प्रयोजन न होकर प्रयोज्य मात्र है। प्रयोजन तो प्रतिमा-पूजा है। भारतवर्ष की सांस्कृतिक एवं धार्मिक प्रगति में प्रतिमा-पूजा का एक महत्त्वपूर्ण स्थान है। प्रतिमा-पूजा ने ही निर्गुण एवं निराकार ब्रह्म के चिन्तक अद्वैतवादियों एवं सगुण तथा साकार ब्रह्म के उद्भावक भक्तों दोनों के दृष्टि-कोण में समन्वयात्मक सामंजस्य प्रदान किया है।

पूजा-परम्परा पर एक विहंगम दृष्टि

प्रतिमा-विज्ञान की पृष्ठ-भूमि पूजा-परम्परा के अध्ययन में हमने अपने 'प्रतिमा-विज्ञान' में निम्नलिखित विषयों की अवतारणा की है जिन पर अलग-अलग अध्यायों की सृष्टि के द्वारा इन विषयों की यथासाध्य समीक्षा की गयी है। प्रकृत में हम इन विषयों का अति संक्षिप्त विन्यास मात्र इस अध्याय में कर सकेंगे —

१-पूजा-परम्परा

२-प्रतिमा-पूजा की प्राचीनता—(अ) जन्म एवं विकास (साहित्यिक प्रामाण्य के आधार पर), (आ) विकास एवं प्रसार (पुरातत्त्वीय सामग्री के आधार पर)

३-अर्चा, अर्च्य तथा अर्चक-वैष्णव-धर्म

४-अर्चा, अर्च्य एवं अर्चक-शैव-धर्म

५-अर्चा, अर्च्य एवं अर्चक-शाक्त, गाणपत्य एवं सौर धर्म

६-अर्चा, अर्च्य एवं अर्चक-बौद्ध धर्म एवं जैन धर्म

७-अर्चा-पद्धति

८-अर्चा-गृह—प्रतिमा-पूजा का स्थापत्य पर प्रभाव।

अस्तु, इन्हीं विषयों की यहाँ पर स्वल्प में समीक्षा की जायगी।

१. पूजा-परम्परा—

भारतीय प्रतिमा-विज्ञान की आधारशिला पूजा-परम्परा तथा उसके आधारस्तम्भ ध्यान-परम्परा मानने चाहिए। इस स्तम्भ में पूजा-परम्परा की प्राचीनता पर सांस्कृतिक दृष्टि से विचार करना है। मानवता का विकास देवसाहचर्य का सुखापेक्षी रहा है। रहन-सहन, भोजन-भजन, आचार-विचार के साथ-साथ चिरंतन से मानव ने अदृष्ट शक्ति के प्रति भीति-भावना अथवा भक्ति-भावना किंवा आत्मगमर्पण की भावना से किसी न किसी प्रकार से किसी न किसी पदार्थ को उस अदृष्ट शक्ति की प्रतिकृति अथवा उसका प्रतिनिधि मानकर अपने प्रभु के प्रति भाव-पुष्प चढ़ाये हैं। इसी भावना को हम पूजा के नाम से पुकार सकते हैं। पूजा शब्द का यह अत्यन्त स्थूल ऐतिहासिक एवं व्यापक अर्थ है। शास्त्रीय दृष्टि से पूजा शब्द का अर्थ इस अर्थ से विलक्षण ही नहीं विशिष्ट भी है।

जिस प्रकार से देवयज्ञ अथवा याग की सम्पन्नता द्रव्य, देवता एवं त्याग की त्रिविध प्रक्रिया पर आश्रित है, जिसमें एक द्रव्य-विशेष—दधि, दुग्ध, आज्य, घान्य आदि का मन्त्रोच्चारण सहित किसी देव-विशेष के प्रति त्याग, उत्सर्ग (आहुति) करते हैं, उसी प्रकार पूजा भी एक प्रकार से याग ही है, जिसमें एक देव-विशेष के प्रति किसी द्रव्य-विशेष—पुष्प, फल, चन्दन, अक्षत, वस्त्र आदि का समर्पण अभिप्रेत है। 'पूजा-प्रकाश' के प्रथम पृष्ठ पर ही पूजा के इसी अभिधेयार्थ पर प्रकाश डाला गया है—

तत्र पूजा नाम देवतोद्देशेन द्रव्यत्यागात्मकत्वाद् याग एव ।

पूजा शब्द का यह अर्थ पूजा-परम्परा के अति विकसित स्वरूप का परिचायक है। परन्तु अभी हमें पूजा-परम्परा के अन्वकारावृत्ति गिरिगह्वरो, भयावह प्रकाण्ड पादपो, उत्तुंग शैल-शिखरो, उदाम-प्रवाहिनी सरिताओं एवं भीषण कान्तारो आदि के मौलिक स्रोतो को देखना है जिनके द्वारा उपासना-मार्ग की विशाल पावन धारा में हम अवगाहन कर सकेंगे।

भारतीय समाज अथवा किसी समाज में सभी लोग एक ही विचारधारा, एक ही बुद्धिस्तर अथवा एक ही मर्यादा के नहीं होते। विभिन्न श्रेणी के मनुष्यों से ही समाज सम्पन्न होता है। अतः यहाँ वैदिक युग में उच्च स्तर के विद्वान्, मेधावी कवि (उन्हें ऋषि कहिए अथवा ब्राह्मण कहिए) लोगो ने अपनी उपासना की तृप्ति के लिए काल्पनिक देवों की अवतारणा करके उनके प्रति भक्ति के उद्गार निकाले, उनको सन्तुष्ट करने के लिए यज्ञ का विधान बनाया। यहाँ जो निम्न श्रेणी के पुरुष थे, भले ही वे अनार्य हो अथवा द्रविड़ हो, गांगेय-घाटी से सम्बन्धित हो अथवा सिन्धु-घाटी से, हिमाद्रि की उपत्यकाओं से आच्छन्न उत्तरापथ के निवासी हो, अथवा विन्ध्याचल से

आवृत्त दक्षिणापथ के; उनकी भी अपनी कोई न कोई पूजा-प्रणाली या उपासना-पद्धति अवश्य रही होगी। वास्तव में वैदिक काल की जो उपासना-पद्धति वैदिक ग्रन्थों के रूप में उल्लिखित मिलती है उसमें जनता-जनार्दन की परम्परा का सर्वथा अभाव था।

चिरन्तन से मानव अदृष्ट शक्ति का सहारा लिये बिना अपने किसी भी मानवीय व्यापार में अग्रसर नहीं हुआ। प्रकृति के भयावह एवं विमुग्धकारी दृश्यों ने मानव में जग-भ्रियन्ता तथा प्रकृति के इन पदार्थों के प्रति सहज कौतूहल ही नहीं उत्पन्न किया, भक्ति के भाव, विनम्रता के उद्गार एवं आत्मसमर्पण की अभिलाषा किंवा तल्लीनता एवं तन्मयता की अजब धाराएँ उसके हृदय में स्वतः सम्भूत हुईं, अन्यथा मानव पशुता से न उठता। मानव का परम एवं पुनीत परमोत्कर्ष तथा परम पुरुषार्थ तो देवत्व की प्राप्ति ही है। युग-धर्म, देश-विशेष के जलवायु एवं विशेषताओं के वश, मानव ने इन दिशा में विभिन्न रूपों से कदम बढ़ाये। कालान्तर में सभी मस्कृतियों ने सभी देवभावना एवं देवोपासनाओं को जन्म दिया। मानव-सम्यता का यह स्वर्ण युग था।

देवों से मानवों के उस अतीत पार्यंक्य (देखिए स० सू० 'सहदेवाधिकाराध्याय') ने मानवों को पुनः देवमिलन के लिए महती उत्कण्ठा प्रदान की है। चिरन्तन से इसी उत्कण्ठा से मानव ने अपने प्रत्येक व्यापार में देव-मिलन की चेष्टा की। विभिन्न साधनाओं एवं साधनों के द्वारा यह प्रयत्न किया कि वह कैसे देवों का सामीप्य प्राप्त कर सके। इस देश में जो विभिन्न दार्शनिक एवं धार्मिक सिद्धान्त एवं विश्वास प्रकल्पित हुए उन सभी में मानव की इसी चेष्टा के दर्शन होते हैं। वैदिक कर्मकाण्ड, उपनिषदों के आत्मज्ञान, ब्रह्मज्ञान, 'तत् त्वमसि' 'अहम्ब्रह्मास्मि' आदि अनेक धार्मिक एवं दार्शनिक सिद्धान्त इस तथ्य के प्रबल प्रमाण हैं। अतः निर्विवाद है कि मनुष्य अपनी आत्मा (जो परमात्मा का ही लघु स्वरूप है) में अपने सहचर देव से पार्थिव पार्यंक्य के होते हुए भी मानस पार्यंक्य को कभी सहन नहीं कर सका। देवों से मानवों के मानस-मिलन की इसी कहानी का नाम देव-यज्ञ एवं देव-पूजा है। यह सर्वदा विद्यमान रही। अतः देव-पूजा की परम्परा को मानव-सम्यता एवं सस्कृति में एक सार्वकालिक एवं सार्वजनीन सत्था के रूप में हम परिकल्पित कर सकते हैं।

मनुष्य अपनी विभिन्न धार्मिक उपचेतनाओं तथा कर्मकाण्ड के द्वारा देवों के क्रोध को शान्त करने में लगा। सनातन से मनुष्य वैयक्तिक एवं सामाजिक दोनों रूपों से इस प्रयत्न में मग्न है। अतएव मनुष्य ने अपना परम पुरुषार्थ मोक्ष अथवा भ्रम-रत्व अथवा देव-भूयत्व बना रखा है। ससार के सभी धर्मों ने और बड़े-बड़े धर्माचार्यों ने सदैव यही सिखाया है कि हम अपने जीवन-दर्शन में देवदर्शन की ज्योति को सदैव जगमगाते रहे।

यह प्रथम ही सकेत किया जा चुका है कि सभी मनुष्यों का बुद्धि-स्तर एवं हृदय की संवेदना एक समान नहीं हो सकती। मानव-समाज को विभिन्न वर्गों में विभाजित करने की प्राचीन परम्परा का यही मर्म था। अतः जहाँ विद्वान् मेधावी ब्राह्मणों के लिए आत्मज्ञान और ब्रह्मज्ञान के सिद्धान्त सुकर हो सकते थे वहाँ अज्ञों एवं निम्न श्रेणी के मनुष्यों के लिए न तो ऐसे दुरूह एवं जटिल सिद्धान्त बोधगम्य ही थे और न उपकारक। अतः उनकी उपासना के लिए, उनकी आत्मतृप्ति के लिए, उनकी देव-भावना की प्रेरणा के शमन के लिए कोई न कोई आचार, कोई न कोई पद्धति होनी ही चाहिए थी। अतएव मनीषी समाज-शास्त्रियों एवं धर्म-गुरुओं ने समाज के इस प्रबल अंग के लिए देवोपासना को प्रतीकोपासना के रूप में स्थिर किया। प्रतिमा-पूजा एक प्रकार से प्रतीकोपासना ही तो है।

अतः निष्कर्ष-रूप में यह कहना सर्वथा सगत ही होगा कि प्रतीकोपासना (जिसके गर्भ से प्रतिमा-पूजा का जन्म हुआ) उतनी ही प्राचीन है जितनी मानव-सम्प्रदाय। यह मानवता की सदैव सहचरी रही है। बिना इसके मानवता एक क्षण के लिए भी उच्छ्वास न ले सकी। अतः विद्वानों के तर्क-वितर्क, वाद-विवाद, आलोचना-प्रत्यालोचना एवं गवेषणात्मक ऐतिहासिक अनुसन्धान भले ही शास्त्रीय दृष्टि (एकैडमिक प्वाइंट आफ व्यू) से ठीक हो परन्तु व्यापक सांस्कृतिक दृष्टि-कोण (जो इस ग्रन्थ का मन्त्र या बीज है) से यह मानना अनुचित न होगा कि उपासना को यह परम्परा वैदिक युग अथवा वैदिक युग से भी प्राचीनतर युग (उसे सिन्धु-सभ्यता कहिए अथवा नदीय सभ्यता कहिए अथवा पाषाण-कालीन या उत्तर-पाषाण-कालीन अथवा ताम्रयुगीन सभ्यता कहिए) में विद्यमान थी। आगे प्रतिमा-पूजा की ऐतिहासिक समीक्षा में इस प्रवचन के प्रमाण पर भी सकेत किया जायगा।

पूजा-प्रतीक

पूजा के प्रतीकों में अनेकानेक देवी एवं देवों के अतिरिक्त उन प्रतीकों की एक दीर्घ सूची है, जो सनातन से इस देश के उपासकों का अभिन्न अंग रही है। यथा—

वृक्ष-पूजा—पूजा-परम्परा में वृक्ष-पूजा बहुत प्राचीन है। न्यग्रोध, अश्वत्थ, आम्र, बिल्व, कदली, निम्ब एवं आमलक विशेष उल्लेखनीय हैं। हिन्दू पंचांग (कैलेण्डर) में इन विभिन्न वृक्षों की पूजा का विधान वर्ष के विभिन्न दिवसों एवं पर्वों पर है।

नदी-पूजा—वृक्षों से भी बढ़कर इस देश में अवसर-विशेष पर (जैसे पुत्र-जन्म, यज्ञोपवीत, विवाह आदि) नदी-पूजा का माहात्म्य है। गंगा-पूजा हिन्दू-परिवार के लिए एक अनिवार्य धार्मिक कृत्य है। गंगा, गंगा-जल और गंगा-स्नान से बढ़कर

हमारे लिए और क्या पावन है ? भारतवर्ष के सांस्कृतिक जीवन में जननी एवं जन्म-भूमि के समान ही गंगा गरीयसी है । अन्य सरिताओं की पूजा भी यथादेश प्रचलित है—यह हम जानते ही हैं ।

पर्वत-पूजा—प्रकृति के पार्थिव पदार्थों में वृक्षों, पर्वतों एवं नदियों का प्रथम परिगणन होता है । अतएव प्रकाण्ड पादपो, उद्दाम-प्रवाहिनी कलस्वनी सरिताओं एवं भयावह एवं विमुग्धकारी पर्वतों के दृश्यों ने मनुष्य के हृदय में भय एवं विस्मय के भावों को जन्म दिया । इन्हीं भावों ने उपासना का उपजाऊ मैदान तैयार किया ।

पर्वत की पाषाण-शिलाएँ प्रस्तर-प्रतिमाओं की पूर्वज हैं । पत्थर के शालग्राम, बाणलिंग आदि स्वयम्भू प्रतिमाओं में पर्वतों की अति प्राचीन देन छिपी है । शालग्रामों एवं बाणलिंगों की विशेष चर्चा आगे द्रष्टव्य है । वैसे भी पर्वत हिन्दू धर्म में पवित्र एवं पूज्य माने जाते हैं । महाकवि कालिदास ने नगाधिराज हिमालय को 'देवतात्मा' कहा है जो प्राचीन पौराणिक परम्परा के सर्वथा अनुरूप है । घर-घर में गोवर्धन की पूजा (गोमय-निर्मित) पर्वत-पूजा को आज भी जीवित रखे हुए है । पर्वतों ने ही हिन्दू प्रासाद को कलेवर प्रदान किया है । प्रासादों की विभिन्न सजाओं एवं आकृतियों में भारत के प्रसिद्ध सभी पर्वत—मेरु, मन्दर, कैलास सर्वोत्कर्ष से विराजमान हैं ।

धेनु-पूजा (पशु-पूजा)—भारतवर्ष में गौ को गोमाता के नाम से सम्बोधित करते हैं । प्रति सप्ताह शुक्रवार का दिन धेनु-पूजा के लिए एक सनातन परम्परा है । गोवत्स की पूजा भी हिन्दू-परिवारों में प्रचलित है । इसी प्रकार गज-पूजा (इन्द्रवाहन), अश्वपूजा, (विजया), सिंह-पूजा (देवी-वाहन) आदि अनेक पशु-पूजा निदर्शन हैं । नाग-पूजा की परम्परा से हम परिचित ही हैं ।

पक्षि-पूजा—गरुड-पूजा के माहात्म्य से हम परिचित ही हैं । यात्रा के अवसर पर गगनोद्दीयमान गरुड का दर्शन बड़ा ही शुभ माना जाता है । विजयादशमी (दशहरा) पर हम सभी नीलकण्ठ पक्षी के दर्शन के लिए विशेष उत्सुक एवं सचेष्ट देखे जाते हैं ।

यन्त्र-पूजा—यन्त्र शब्द का तात्पर्य यहाँ पर आध्यात्मिक एवं रहस्यात्मक यन्त्रों से है । यन्त्र तो मशीन को कहते हैं । मशीनों के आविष्कार से आधुनिक जगत में जिस द्रुत गति से व्यावसायिक, राजनीतिक, एवं आर्थिक तथा सामाजिक क्रान्तियाँ सुकर हो सकी हैं उससे यन्त्रों की महिमा का हम अनुमान लगा सकते हैं । जब पार्थिव यन्त्रों की यह महिमा है तो रहस्यात्मक एवं आध्यात्मिक यन्त्रों से पावित एवं अनुप्राणित धार्मिक यन्त्रों की गरिमा की गाथा में कितने ही ग्रन्थ लिखे जा सकते हैं ।

यन्त्रों की साधारण परम्परा के अतिरिक्त विशिष्ट परम्परा भी है । तान्त्रिकों

का श्रीचक्र एक विशिष्ट यन्त्र है। इसके सम्बन्ध में शाक्त-धर्म की समीक्षा के अवसर पर विशेष चर्चा की जायगी।

प्रतिमा-पूजा के प्रचलन प्रतीको में देवो एवं देवियों के अतिरिक्त जिन विभिन्न रूपों का सकीर्तन ऊपर किया गया है उससे हम पूजा-परम्परा के बहुमुखी विजृम्भण का कुछ आभास प्राप्त कर सकते हैं। प्रकृति के उन उपकारक पदार्थों (आब्जेक्ट्स) के प्रति विनम्रता के भावों ने ही उनकी उपासना का सूत्रपात किया—यह एक व्यावहारिक तथ्य है जो मदैव से वर्तमान रहा। अतएव पूजा-परम्परा के साथ इन प्रतीकों के साहचर्य के धर्म का मूल्यांकन हम तभी कर सकते हैं जब इस आधार-भूत सिद्धान्त को समझ ले कि मनुष्य ने सनातन से उन सभी पदार्थों (आब्जेक्ट्स) के प्रति, चाहे वे स्थावर हैं अथवा जगम, कृतज्ञता किंवा विनम्रता अथवा भक्ति प्रकट की है जो उसकी जीवन-यात्रा में किसी न किसी प्रकार से उपकारक हुए हैं।

प्रकृति मनुष्य की धात्री है। वृक्षों की छाया, उनकी शाखाओं के अनेकानेक उपयोग (शालभवन के छप्पर, घरन, किवाड़ आदि), पल्लवों के प्रचुर प्रयोग, नदी-जल का स्नान-पान, उसकी धारा में अबगाहन, मज्जन, तरण, पर्वतों की उपत्यकाओं के उपजाऊ मैदान, गुफाओं के गम्भीर सुरक्षित गुह्य दुर्ग, हिम एवं आतप के वारण के प्रबल प्राचीन साधन, सूर्य का प्रकाश, चन्द्र की आल्लादकारिणी ज्योत्स्ना, नक्षत्रों का उन्मुक्त मनोहर मण्डल, गगन का विमृग्धकारी विस्तार, पशुओं के द्वारा कृषि-कर्म, घेनु से दुग्धपान, पक्षियों के भी बहुमुखी प्रयोग—इन सभी में मानव की रक्षा तथा उसके जीवनोपयोगी साधनों के जुटाव के उपकारक-उपकार्य सम्बन्ध न कृतज्ञता प्रकाशन के लिए पूजा-परम्परा का पल्लवन प्रारम्भ किया।

एक शब्द में मानव-जाति का प्रथम धर्म प्रकृतिवाद (नेचुरलिज्म) था। अतएव मानव की प्रथम पूजा प्रकृति-पूजा स्वाभाविक थी। ऋग्वेद की ऋचाओं में प्रकृति की उपासना का विश्व के इतिहास में प्रथम प्रमाण प्राप्त होता है।

मानव-जीवन का प्रकृति के साथ अभिन्न एवं घनिष्ठ साहचर्य सर्व-विदित है। यह सम्बन्ध सर्वव्यापी है। भारतवर्ष में भी प्रकृतिवाद का प्रथम धर्म पल्लवित हुआ। अतएव पूर्व-वैदिक-कालीन आर्यों के धार्मिक जीवन के केन्द्र-बिन्दु रूप प्रकृति के प्रमुख पदार्थों को देवों और देवियों के प्रतीक रूप में प्रकल्पित कर स्तुति-गायन के द्वारा उनमें देव-भावना का संचार किया गया। ऋग्वेद की ऋचाएँ, प्रार्थना-मन्त्र इस दृष्टि से उपासना अथवा पूजा-परम्परा की प्रथम पद्धति का निर्माण करते हैं। कालान्तर पाकर इस प्रार्थना-उपासना में अग्निहोत्र (यज्ञ) की दूसरी पद्धति स्फुटित हुई। पूजा-परम्परा का यह द्वितीय सोपान माना जा सकता है।

प्रार्थना में प्रकृति के प्रतीक देवों और देवियों—इन्द्र, वरुण, सूर्य (सविता), पर्जन्य, उषा, पृथ्वी आदि के स्तवन में उनके गुणगान के साथ-साथ उनके रूप, उनकी वेषभूषा आदि की कल्पना भी नितान्त स्वाभाविक थी। अतएव वैदिक ऋषियों की देव-स्तुतियों में देवरूप-वर्णन को प्रतिमा-विज्ञान का पूर्वज समझना चाहिए। एक शब्द में प्रतिमा-विज्ञान (आइकनोग्राफी) और प्रतिमारूपोद्भावना (आइकनो-लाजी) का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध स्थापित होता है। देवों और देवियों को पुरुष एवं स्त्री रूप में उद्भावित कर, उनके वाहन (रथ आदि), आभूषण, वस्त्र एवं आयुध आदि की कल्पना ही कालान्तर में प्रतिमा-निर्माण की परम्परा को परलवित करने में उपकारक हुई। ऋषियों की ये प्रार्थनार्थ आगे चलकर देवों के पौराणिक, आगमिक एवं गिल्पग्रास्त्रीय वर्णनों (जो प्रतिमा-निर्माण के आधार हैं) की जनक मानी जायें तो अत्युक्ति न होगी।

वैदिक विचारधारा को पुराणों और आगमों का स्रोत समझना चाहिए। विभिन्नता एवं विकास देश एवं काल की मर्यादा से प्रतिफलित होते हैं। अतएव वैदिक देवों का ह्राप अथवा विकास पौराणिक देवों के उदय की पृष्ठभूमि प्रकल्पित करता है। इस विषय की विशेष समीक्षा शैव एवं वैष्णव प्रतिमा-लक्षणों में विशेष रूप से की जायगी। यहाँ पर केवल इतना ही ज्ञातव्य है कि वेदों एवं वेदागों के काल में उपामना-पद्धति का स्वरूप विशेष कर वैयक्तिक (इड्विजुअलिस्टिक) था। आर्यों की अग्निपूजा अति पुरातन सन्धा है। आर्यों के भाई पारसी आज भी उसे पूर्णरूप में जीवित रखे हुए हैं। उसी अग्नि-पूजा-परम्परा के अनुरूप अग्नि में देवता-विशेष के लिए आहुति दानरूप यज्ञीय कर्म ही देव-पूजा का तत्कालीन स्वरूप था। उस पूजा के भी प्रमुख अंग देव ही थे जिनको लदय में रखकर आहुति दी जाती थी तथा उनसे वरदान मांगे जाते थे। इस प्रकार वैदिक आर्यों की उपामना के स्वरूपों, प्रार्थना एवं अग्निहोत्र दोनों में ही देवदर्शन प्रत्यक्ष है। ऋग्वेद की उपामना-परम्परा यजुर्वेद अथवा अथर्ववेद एवं वेदागों के समय में अर्थात् उत्तर-वैदिक काल में जाकर एक अत्यन्त विकसित याग-परम्परा के रूप में स्थिर हुई। इस यागोपामना के विषय में आरण्यको एवं उपनिषदों के समय क्रान्तिकारी परिवर्तन परिलक्षित हुए। बहुदेववाद के स्थान पर एकेश्वरवाद, ब्रह्मवाद ने आर्यों के हृदयों एवं मस्तिष्कों पर आकर डेरा डाला।

इस प्रकार प्रार्थना-मन्त्रों एवं अग्निहोत्रों के द्वारा देव-पूजा अर्थात् देव-यज्ञ उस सुदूर अतीत की आर्य-परम्परा है जो वैदिक युग में विकसित हुई। परन्तु तरकालीन भारतीय समाज के दो प्रमुख अंग थे—आर्य एवं आर्यतर अर्थात् एतद्देशीय मूल-निवासी

(जिन्हें अनायें कहिए, द्रविड कहिए या और कोई नाम दे दीजिए)। जहाँ तक आयों का सम्बन्ध है उनकी पूजा-पद्धति का क्या स्वरूप था—इस पर सकेत किया जा चुका है। आर्यतर विशाल समाज अथवा वर्ग की भी तो कोई एक उपासना-परम्परा अथवा पूजा-पद्धति अवश्य रही होगी? इस विशाल भारतीय समाज की उपासना का केन्द्र-बिन्दु वृक्ष, वनदेवता, सरिता, पर्वत, पर्वत-पट्टिका, पक्षी अथवा पशु रहे होंगे—यह हम आकूल कर सकते हैं। परन्तु एक महान् जाति के सम्पर्क में आकर उनकी सम्यता एवं सस्कृति में अवश्य परिष्कार एवं परिवर्तन हुए होंगे। विजेता एवं विजित की कटुता एवं विद्वेष जब समाप्त हुआ, पारस्परिक आदान-प्रदान प्रारम्भ हुआ, सांस्कृतिक मिश्रण के स्वर्णिम प्रभात का जब उदय हुआ, उस समय दोनों के समिश्रण-जन्य आदान-प्रदान में दोनों की धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक, पारिवारिक अर्थात् सस्कृति एवं सम्यता के पूरक घटकों में परिवर्तन, संस्करण, अनुकरण एवं समन्वय तथा सामन्तज्य अवश्य प्रस्फुटित हुआ होगा। जानियों के समिश्रण के इतिहास का यह सर्वमान्य एवं सार्वभौम सिद्धान्त है। सत्य तो यह है कि समार की सभी सस्कृतियाँ एवं सम्यताएँ न तो सर्वथा ऐकान्तिक (आइसोलेटेड) हैं और न सर्वथा विगुड, सभी अनेकान्तिक (कम्पोजिट) तथा मिश्रित हैं।

अतः हमारी दृष्टि में वैदिक काल में भी प्रतिमा-पूजा (अर्थात् देवों की प्रतिमारूप में पूजा) का प्रचार था। यद्यपि यह मत दूसरे लेखकों का अनुगामी नहीं तथापि यह सभी मानेंगे कि उसी (या उससे भी पूर्व सिन्धु-नदी-सम्यता) युग में अनायों की भी तो कोई जीवन-धारा थी। अतः कालान्तर पाकर जब पारस्परिक ससर्ग से आयों एवं अनायों का अनेकानेक रूप में सहयोग सम्पन्न हुआ तो तत्कालीन भारतीय धार्मिक जीवन दो प्रमुख एवं दृढ़ धाराओं में बहने लगा—उच्चवर्णीय आयों की याग-परम्परा एवं निम्नवर्णीय अनायों की प्रतिमा-पूजा-परम्परा। दोनों को क्रमशः विशिष्ट धर्म एवं लोक-धर्म के नाम से पुकारा जा सकता है। वास्तव में भारत में सनातन से लोक-धर्म का स्वरूप ही प्रतिमा-पूजा था।

यदि हम समन्वयात्मक सांस्कृतिक सत्य (सिन्थेटिक कल्चरल ट्रूथ) को स्वीकार कर लें तो देव-पूजा की प्राचीनता के ऊपर अर्वाचीन विद्वानों के वाद-विवाद, तर्क-वितर्क तथा गवेषण-अनुसन्धान भले ही शास्त्रीय दृष्टि से मनोरञ्जक हो सकते हैं—ज्ञानवर्धक भी हो सकते हैं परन्तु उनके पचड़े में हमें नहीं पड़ना चाहिए। सांस्कृतिक सत्य ऐतिहासिक तथ्य से बहुत बड़ा है।

इसी उदार, व्यापक एवं सांस्कृतिक दृष्टिकोण से प्रतिमा-पूजा की समीक्षा में यह कहना अत्युक्ति की कोटि में न आयेगा कि प्रतिमा-पूजा अन्य पूजा-संस्थाओं

(जैसे ऋग्वेद के स्तुति-प्रधान प्रार्थना-मन्त्रों की देवोपासना एवं यजुर्वेदीय एवं ब्राह्मण-ग्रन्थीय यज्ञ-प्रधान उपासना-पद्धति) के समानान्तर उस सुदूर वैदिक-काल अथवा वैदिक-काल से भी पूर्व सिन्धु-घाटी अथवा नदीय-सभ्यताओं में संचरण कर रही थी। मोहनजोदड़ो और हरप्पा की खुदाई से प्राप्त ऐतिहासिक प्रामाण्य से यह निष्कर्ष दृढ़ होता है। इस ऐतिहासिक सामग्री का मूल्यांकन आगे के अध्याय में विशेष रूप से किया जायगा।

इसके अतिरिक्त हमें यह भी नहीं भूलना चाहिए कि बहुसभारापेक्ष वैदिक याग (जिसका विपुल विस्तार ब्राह्मण ग्रन्थों एवं सूत्र-ग्रन्थों में पाया जाता है) तथा औपनिषदिक ब्रह्मोपासना एवं आत्मज्ञान अथवा ब्रह्मसाक्षात्कार, वैदिक-काल के अल्प-संख्यक भारतीयों (उच्चवर्णीय आर्यों) की ये दोनों उपासना-परम्पराएँ इतनी सीमित कही जा सकती हैं कि उनका अनुगमन एवं सुगम पालन सामान्य जनो की शक्ति एवं विद्या-बुद्धि के बाहर की बात थी। इन्हीं सामान्य जनो की 'अज्ञो' के नाम से आगे के शास्त्रकारों ने पुकारा है जिनके लिए प्रतिमा-पूजा अथवा प्रतीकोपासना पर आधारित देवोपासना ही एकमात्र अवलम्ब था। अतः प्रतिमा-पूजा की परम्परा के द्वारा इस देश में एक महान् धार्मिक एवं दार्शनिक समन्वय समुपस्थापित किया गया जो व्यावहारिक दृष्टि से एवं प्रचार एवं अनुगमन की सुविधा की दृष्टि से भी नितान्त स्वाभाविक ही नहीं अनिवार्य था। उपनिषदों के ब्रह्मदर्शन (एकेश्वरवाद) एवं तदनुकूल धर्मचरण के साथ-साथ प्रतिमा-पूजा एवं बहुदेववाद की स्थापना—इन दोनों का समन्वयात्मक सामंजस्य ही भारतवर्ष का सनातन धर्म है।

२. प्रतिमा-पूजा की प्राचीनता

जन्म एवं विकास—प्रतिमा-पूजा की प्राचीनता के जन्म एवं विकास की समीक्षा में यहाँ पर साहित्यिक प्रामाण्य पर विशेष अवलम्बन होगा। ऋग्वेद, यजुर्वेद, ब्राह्मण, आरण्यक, उपनिषद्, वेदांग—मूत्र-साहित्य, स्मार्त-साहित्य, प्राचीन व्याकरण-साहित्य—पाणिनि और पतञ्जलि, अर्थशास्त्र तथा रामायण एवं महाभारत आदि के परिशीलन से हमें मानव-सभ्यता की इस महासंस्था की प्राचीनता कितनी है—पूर्ण-रूप से समझ में आ जायेगा। यद्यपि विद्वानों ने प्रतिमा-पूजा की प्राचीनता पर बड़ा विवाद छेड़ रखा है परन्तु उपर्युक्त सांस्कृतिक सीमांसा से यह समझने में देर न लगेगी कि प्रतिमा-पूजा अथवा प्रतीकोपासना मानव-सभ्यता में तो क्या आधुनिक दृष्टिकोण के अनुसार मानव की असभ्यता अथवा अर्धसभ्यता की दिशा में भी विद्यमान रही है।

वैदिक काल में प्रतिमा-पूजा थी कि नहीं इस प्रश्न पर पुराविदों में बड़ा वैमत्य है। कुछ विद्वान् प्रतिमा-पूजा की परम्परा को वैदिक काल की समकालीन मानते हैं और कुछ लोग इसके विपरीत मत रखते हैं। अस्तु, जैसा पूर्व ही प्रतिपादित किया जा चुका है कि भले ही उच्चवर्णीय आर्यों की उपासना का केन्द्रबिन्दु देवप्रतिमा न रही हो, तो भी निम्नवर्णीय अनायों—यहाँ के मूल निवासियों—की पूजा प्रतीकोपासना थी ही और उन प्रतीकों में रुद्र आदि देव, लिंग आदि प्रतीक असन्दिग्ध रूप से विद्यमान थे। अतः वैदिक काल में भी प्रतिमा-पूजा अवश्य प्रचलित थी—यह सिद्धान्त अपनाते में कोई आपत्ति नहीं आपतित होती।

ऋग्वेद की लगभग तीस ऋचाओं (देखिए 'प्रतिमा-विज्ञान' पृ० ३४-३५) के परिशीलन से पूर्व-वैदिक काल में भी देवों की रूपोद्भावना (आइकनोलाजी)—जो प्रतिमा-विज्ञान (आइकनोग्राफी) की जननी है—पर पूर्ण आभास प्राप्त होता है। इसके अतिरिक्त ऋग्वेद में 'शिशु-देवा' और 'मूर-देवा' इन दो शब्दों से भी तत्कालीन प्रतिमा-पूजा पर प्रकाश पड़ता है। वैदिक काल में प्रतिमा-पूजा की परम्परा पर ऋग्वेद की ऋचाओं में जो प्रकाश डाला गया है उन्हीं में लिंग-पूजा की पोषक सामग्री भी प्राप्त होती है। ऋग्वेद में (दे० २२ वी ऋचा, प्र० वि० पृ० ३५) वसिष्ठ इन्द्र से प्रार्थना करते हैं कि 'शिशु-देव हमारे ऋतु (धार्मिक कृत्य—यज्ञ आदि) पर आक्रमण न कर पाये।' इसी प्रकार २३ वी ऋचा (दे० प्र० वि० पृ० ३५) में ऋषि शिशु-देवों के सहारार्थ इन्द्र से प्रार्थना करता है।

प्रश्न यह है कि शिशु-देव कौन थे? 'शिशु-देव' शब्द-निर्वचन पर विद्वानों में बड़ा मत-मतान्तर है। वेदिक-इन्डैक्स के विद्वान् लेखक 'शिशु-देव' से लिंगोपासकों का संकेत मानते हैं। सायणाचार्य ने जो व्याख्या की है वह इसके विपरीत है। सायण के मूढ़ में शिशु-देव (शिशुनो दीव्यन्ति क्रीडन्ति) का तात्पर्य अब्रह्मचारियों—राक्षसों से है जो सम्भवतः अनाय थे। परन्तु इसमें विशेष वैमत्य नहीं कि शिशु-देव का तात्पर्य एक जाति-विशेष अथवा वर्ग-विशेष से था जो यहाँ के मूलनिवासी थे। बहुत सम्भव है ये शिशु-देव लिंगोपासक ही थे। सिन्धु-सभ्यता में प्राप्त लिंग-प्रतीकों से लिंगोपासकों की अति प्राचीन परम्परा पर दो रायें नहीं हो सकती।

ऋग्वेद की ऋचाओं से प्रतिमा-पूजा की पोषक सामग्री में २४ वी, २५ वी तथा २६ वी ऋचाओं (दे० प्र० वि० पृ० ३५) में निदिष्ट 'मूरदेव' शब्द से भी एक दृढ़ प्रमाण प्राप्त होता है। यद्यपि सायणाचार्य ने मूरदेवों को मारक—व्यापारी राक्षसों के अर्थ में लिया है, परन्तु यदि तत्कालीन समाज की रूप-रेखा पर थोड़ा सा गहराई से हम दृष्टिपात करें तो 'मूर' शब्द का अर्थ मूढ़ (निरुक्त ६.८) न मानकर 'मुरीय'

(‘मृ’ घातु से) ‘नाशवान्’ ग्रहण किया जाय तो ‘मूरदेव’ का तात्पर्य उन नीच-वर्णीय अनाथों अथवा एतद्देशवासी मूलनिवासियों से होगा जो नाशवान् पदार्थों (आब्जेक्ट्स), मृन्मयी प्रतिमा आदि की पूजा करते थे, न कि सनातन दिव्य स्वर्गीय देव—इन्द्र, वरुण, सूर्य, अग्नि आदि की। ए० सी० दास महाशय (दे० ऋग्वेदिक कल्चर, पृ० १४५) का ऐसा ही निष्कर्ष है।

ऋग्वेदोत्तर वैदिक साहित्य—यजुर्वेद, ब्राह्मण, आरण्यक, उपनिषद्, वेदांग—सूत्र-साहित्य के परिशीलन से उत्तर वैदिक काल में तो प्रतिमा-पूजा पर दृढ़ प्रमाण प्राप्त होता है। उदाहरणार्थ तैत्तिरीय ब्राह्मण (२.६.१७) का निम्न अवतरण देखिए—“होता यक्ष्पेशस्वती। तिस्रो देवी हिरण्मयी। भारती महती मही॥” इसमें स्वर्णमयी सुन्दर तीन देवियों—भारती, इडा तथा सरस्वती की पूजा के लिए होता, पुरोहित के आज्ञार्थ प्रवचन है। वैदिक त्रिलो (सप्लीमेन्ट्स) में भी प्रतिमा-पूजा की परम्परा पर सुदृढ़ सामग्री प्राप्त होती है। षड्विंश ब्राह्मण के निम्न उल्लेख—“देवतायतनानि कम्पन्ते देवप्रतिमा हसन्ति रुदन्ति नृत्यन्ति स्फुटन्ति खिद्यन्ति, उन्मीलन्ति।” (५-१०) से तत्कालीन देव-प्रतिमा परम्परा पर अकाट्य प्रमाण प्राप्त होता है। इसी प्रकार पञ्चविंश ब्राह्मण (२३,१८,१) में ‘देवमलीमुच’ (अर्थात् देवप्रतिमाओं के चुराने वाले) शब्द के प्रयोग से भी वही निष्कर्ष निकलता है। ताण्ड्य ब्राह्मण (१४,४) भी ऐसा ही पोषक है। ऐतरेय ब्राह्मण तथा शतपथ ब्राह्मण में भी सोने की प्रतिमा का संकेत है। शतपथ में तो इष्टका पर रात्रि-प्रतिमा तथा काल-प्रतिमा की रचना का संकेत भी है। ऋग्वेद के शाल्वायन ब्राह्मण में ऐसे ही विपुल संकेत हैं। कृष्णयजुर्वेद के तैत्तिरीय ब्राह्मण में ऐसे संकेत भरे पड़े हैं। इस ब्राह्मण में मूर्ति-निर्माता त्वष्टा का भी पूर्ण निर्देश है। इसी प्रकार आरण्यको तथा सूत्र-ग्रन्थों (दे० प्र० वि० पृ० ३६-४२) में भी नाना संकेत हैं जिनके सन्दर्भों में देवता, देवतायतन एवं देवप्रतिमा-पूजा पर अकाट्य प्रामाण्य प्रस्तुत होता है। विस्तार के साथ इन सन्दर्भों का परिशीलन पाठक हमारे ‘प्रतिमा-विज्ञान’ में करे। इन सन्दर्भों से उस काल में विष्णु, रुद्र (शिव), दुर्गा, लक्ष्मी, सूर्य, गणेश तथा यम की पूजा पूर्णरूप से प्रतिष्ठित सिद्ध होती है और माघ ही साथ प्रतिमा-निकेतन—देवालयों की भी तत्कालीन प्रतिष्ठा प्रमाणित होती है। ‘देवगृह’, ‘देवायतन’, ‘देवकुल’ शब्दों से इन देवालयों का तत्कालीन सकीर्तन होता था। आपस्तम्ब गृह्य-सूत्र का द्वितीय अध्याय (२०) प्रतिमा-पूजा पर पूर्णरूप से प्रविवेचन करता है। सूत्रकारों के इन निर्देशों से एक विशेष ज्ञातव्य की ओर संकेत यहाँ आवश्यक है। सूत्रकारों की जो देव-नामावली हमें इन निर्देशों में प्राप्त होती है उसमें बहुमूल्य नाम अनार्य है। इनमें ब्रह्म से ऐसे देव भी हैं जो राक्षसों

एवं पिशाचों के नाम से संकीर्तित है — पण्ड, मर्क, उपवीर, सौण्डिकेय, उलूखल, मली-मुच्च, अनिमिष, हन्तृमुख, सर्षपपूर्ण, कुमार आदि, जिनकी शान्ति-बलि भी पारस्कर-गृह्य-सूत्र (१.१६ २३) में विहित है। इससे लेखक का वह निष्कर्ष (दे० पूर्व अध्याय) पुष्ट होता है कि वैदिक युग में ही (उत्तर कालिक) आयौ एव अनायों के पारस्परिक मसर्ग, आदान-प्रदान एव विभिन्न सांस्कृतिक मिश्रणों से इस मिश्रित परम्परा का प्रादुर्भाव हुआ, जिसके दर्शन हम यहाँ कर सकते हैं। उपनिषदों को भी तो बड़े बड़े विद्वान् (जिनमें कौष मुख्य है) आर्य-द्राविड़-मिश्रित ज्ञान-धारा ही मानते हैं।

स्मार्त साहित्य—मनुस्मृति आदि स्मृति ग्रन्थों तथा प्राचीन व्याकरण-साहित्य—पाणिनि की अष्टाध्यायी तथा पतंजलि के महाभाष्य के परिशीलन से भी प्रतिमा-पूजा के विकास पर पूर्ण आभास प्राप्त होता है। यद्यपि स्मृतियों को पाणिनि की अष्टाध्यायी से कुछ लोग अर्वाचीन मानते हैं परन्तु श्रुति अर्थात् वेदों के बाद स्मृतियों की ही परम्परा हम देश में पनपी। अतः स्मार्त साहित्य कम प्राचीन नहीं है। मनुस्मृति के नाना प्रवचनों में (दे० प्र० वि०, पृ० ४२-४३) इस परम्परा के प्रोत्साहन का पूर्ण प्रमाण हस्तगत होता है। इसी प्रकार पाणिनि के निम्नलिखित सूत्रों एव उन पर पतंजलि के भाष्य से यह स्पष्ट है कि ईसा से लगभग ८०० वर्ष पूर्व इस देश में प्रतिमा-पूजा पूर्ण प्रतिष्ठा को प्राप्त हो चुकी थी —

(१) जीविकार्थं चापण्ये । (५, ३, ६६)

(२) भक्ति । (४, ३, ६५)

(३) बामुदेवाजुं नाम्ना वृत् । (४, ३, ६८)

कौटिल्य के अर्थशास्त्र (३०० ईसवी पूर्व की कृति) में देव-प्रतिमा-पूजा एवं देवताम्यानों के बहुत सकेन बिखरे पड़े हैं। अथवा कौटिल्य के सन्दर्भों से ऐसा सूचित होना है कि देवप्रतिमा-प्रतिष्ठा का वह एक अति सु-प्रतिष्ठित एव सुविकसित समय था। लेखक ने अपने 'भारतीय वास्तु-शास्त्र' में 'पुर-निवेश' की प्राचीन परम्परा पर कौटिल्य की दृष्टि की विवेचना की है। अतः उससे स्पष्ट है कि वास्तु-शास्त्रों की अतिविकसित मन्दिर-प्रतिष्ठा-परम्परा के समान ही कौटिल्य के अर्थशास्त्र की भी वही परम्परा है। जब नागरिक जीवन में देवदर्शन का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण साहचर्य था। 'दुर्गनिवेश' नामक अध्याय से लेखक ने अपने 'प्रतिमा-विज्ञान' में (देखिए पृ० ४५) तीन अवतरण प्रस्तुत किये हैं, उनमें कौटिल्य के प्रथम प्रवचन में जिन देव-प्रतिमाओं की पुरमध्य-प्रकल्पना अभिप्रेत है उनमें अपराजित, अप्रतिहत, जयन्त, वैजयन्त, शिव,

वैश्रवण, अश्विनीकुमार देवों तथा श्री और मदिरा इन दो देवियों का उल्लेख पाया जाता है।

इस देव-परम्परा में वैदिक परम्परा प्रधान है। परन्तु आगे के अवतरण (वास्तु-देवता तथा ब्राह्म, ऐन्द्र आदि) में जिन देवों का सकीर्तन है उसमें पौराणिक परम्परा का भी पूर्ण आभास प्राप्त होता है। अतः देव-परम्परा की इस मिश्रण-परम्परा से ही आगे की अति विकसित देव-परम्परा प्रतिष्ठित हुई। आपस्तम्ब गृ० सूत्र की देवनामावली में ईशान, मिदुषी तथा जयन्त का संकेत है। अतः डा० बनर्जी (डेवलपमेंट आफ हिन्दू आइकनोग्राफी पृ० ६६) का एतद्विषयक आकृत बड़ा ही मार्मिक है। उन्होंने ईशान से शिव, मीदुषी से मदिरा तथा जयन्त से जयन्त का बोध होना माना है। हिरण्यकेशी गृ० सूत्र (२-३-८) में उल्लिखित “शलगव याग” में मीदुषी के मन्त्रीय सम्बन्ध से उसको रुद्र-पत्नी मानना (क्योंकि शिव के विभिन्न नामों में मीदुवान् भी एक नाम है) ठीक ही है। मदिरा का तात्पर्य भगवती दुर्गा से है (दुर्गा-अम्बिका के अनेक नामों में मदिरा भी एक है)। कौटिल्य के द्वितीय निबन्धन से उस वास्तु-शास्त्रीय परम्परा का परिचय मिलता है जिसमें द्वारों की शालाओं (डोर-फ्रेम्स) पर प्रतिमाओं का चित्रण विहित है। यहाँ पर राजहर्म्य के द्वारों पर देवी-प्रतिमाओं एवं वेदिकाओं के चित्रों के सम्बन्ध में उल्लेख है। तृतीय निबन्धन में देव-प्रतिमाओं के साथ-साथ देव-ध्वजों का भी निर्देश है।

आगे के हमारे प्राचीन साहित्य, जैसे रामायण एवं महाभारत आदि में तो देव-प्रतिमा एवं उसकी पूजा के शतशः संकेत भरे पड़े हैं। अतः उन सबका यहाँ पर अवतारण अनावश्यक है। हमने प्राचीन साहित्य के उन्हीं अंगों पर दृष्टिपात किया है जो ईसा से काफी प्राचीन हैं। प्रतिमा-पूजा के इस साहित्यिक ग्रामाण्य का पोषण प्राचीन पुरातत्त्वीय सामग्री से भी होता है जिससे इस संस्था की प्राचीनता पर दृढ़ ग्रामाण्य हस्तगत होता है।

स्थापत्य एवं कलाकृतियाँ—पुरातत्त्वीय जिस सामग्री का ऊपर संकेत किया गया है उसमें स्थापत्य एवं कला, अभिलेख, सिक्कों एवं मुद्राओं का विशेष आधार यहाँ पर अभिप्रेत है। कमशः इसकी थोड़ी-सी समीक्षा यहाँ होगी।

स्थापत्य एवं कलाकृतियों के निदर्शन पूर्व-ऐतिहासिक-काल के भी पूर्ण मात्रा में विद्यमान हैं। सिन्धु घाटी की अति पुरातन सभ्यता को विद्वानों ने पूर्व-ऐतिहासिक संज्ञा प्रदान की है। मोहन्जोदड़ो और हड़प्पा के प्राचीन सांस्कृतिक भग्नावशेषों की खुदाई में जिन विभिन्न पुरातत्त्वान्वेषण-प्रेरक पदार्थों (आब्जेक्ट्स) की प्राप्ति हुई है उनमें सचित्र मुद्राएँ (मनुष्य एवं पशु-प्रतिमाएँ जिन पर चित्रित हैं), विविध खिलौने (जो

तत्कालीन मूर्तिका कला-वैभव के परिचायक हैं), बरतन, भाण्ड आदि नाना चित्रों से चित्रित एवं रागरजित कलाकृतियों के साथ-साथ पाषाण-प्रतिमाएँ विशेष उल्लेखनीय हैं। सर जान मार्शल महोदय की इस विषय की अन्वेषण-समीक्षा विशेष महत्त्वपूर्ण है। लिगाकृति-प्रतीक पदार्थों के बहुत निदर्शनों से एवं वैदिक-वाङ्मय में सूचित निम्नदेवों अर्थात् लिंगप्रतिमा-पूजक—इस देश के मूल निवासियों के संकेत से, विद्वानों (मार्शल, चन्दा आदि) का यह आकृत नितान्त समीचीन एवं संगत ही है कि ये प्रतीक तत्कालीन पूजा-परम्परा (लिगोपासना) के परिचायक हैं। अथवा आगे उत्तर-पीठिका में प्रतिमा-विज्ञान के शास्त्रीय सिद्धान्तों की समीक्षा के अवसर पर प्रतिमा-मुद्राओं पर प्रविचन के लिए एक अध्याय की अवतारणा की जायगी। हिन्दू, बौद्ध, जैन—सभी प्रतिमाओं में मुद्राओं का योग प्रतिमा-विज्ञान का एक अनिवार्य अंग है।

प्रतिमामुद्राओं में बरद, व्याख्यान एवं ज्ञान मुद्राओं के समान ही योग-मुद्रा, एक महत्त्वपूर्ण मुद्रा है। इस योग-मुद्रा में आसीन योगी-प्रतिमाएँ विशेष निदर्शनीय हैं। त्रि-कीर्त्त, सशृंग एवं नाना पशुसमाकीर्ण तथा योगामन (कूर्मासन) पर आसीन योगी-प्रतिमा की प्राप्ति से विद्वानों ने उसे शिव-पशुपति की पूर्वज (प्रोटोटाइप) माना है। इसी प्रकार की अन्य बहुत-सी प्रतिमाएँ (माता पार्वती) एवं मुद्राएँ उपलब्ध हुई हैं। इन चित्रों में प्रायः सभी मुद्राओं के अविकल दर्शन होते हैं। अतएव आर० पी० चन्दा का यह निष्कर्ष कि हड़प्पा और मोहनजोदड़ों की खुदाई ने यह पूर्ण प्रामाण्य प्रदान किया है कि योगमुद्राओं में मानव एवं देव-प्रतिमाओं की (आसन एवं स्थानक दोनों रूपों में) उन्नत सुदूर अतीत युग में पूजा विद्यमान थी, लेखक की दृष्टि में बड़ा ही तथ्योद्घाटक है।

मार्शल एवं मेके ने इस पूर्व-ऐतिहासिक काल में प्रतीकोपासना (जिसमें लिंग-पूजा, पशुपति शिव-पूजा, योगी-पूजा आदि पूजा-परम्पराओं के पूर्ण आभास प्राप्त होते हैं) पर प्रगल्भ एवं पाण्डित्यपूर्ण विवेचन किया है। उनकी गवेषणाओं का सारांश यही है कि उस अतीत में भी यह परम्परा अपने बहुमुखी विकास में विद्यमान थी। अस्तु, सिन्धु-सभ्यता की जो रूपरेखा इस विषय की समीक्षा से विद्वानों ने खोज निकाली है वही ही रूपरेखा अन्य नादीय सभ्यताओं (जैसे टिगरस की यूफ्रेट-घाटी की सभ्यता) में भी प्राप्त होती है। अतः प्रतीकोपासना एवं प्रतिमा-पूजा सम्पूर्ण मानव-जाति की एक प्रकार से अति पुरातन संस्था कही जा सकती है।

सिन्धु-सभ्यता के उस प्राचीन युग के अनन्तर प्रतिमा-पूजा अथवा प्रतीकोपासना के स्थापत्य निदर्शनों एवं कलाकृतियों की परम्परा विच्छिन्न नहीं मानी जा सकती

है। परन्तु इसवीय पूर्व पाँच हजार वर्ष प्राचीन इस सम्यता के ऐसे निदर्शनों की अविच्छिन्न परम्परा के प्रकाशक निदर्शन भूमि के अन्धकारावर्तों में ही छिपे हैं, उनकी प्राप्ति के लिए विशेष प्रयत्न ही नहीं किये गये हैं और जो किये गये हैं वे सफल भी नहीं हुए हैं। अतः लगभग चार हजार वर्ष का यह अन्धकार-युग प्रतिभा-पूजा एवं प्रतीकोपासना की इस जन-धर्म-परम्परा को तिमिरावृत किये हुए है। जिन प्रकाश-किरणों ने इस परम्परा को जीवित बनाये रखा है उनका इस सुदीर्घ-कालीन आर्य साहित्य के मन्दभों में अनुमान लगाया ही जा चुका है। अस्तु, पूर्व-ऐतिहासिक काल के स्थापत्यनिदर्शन एवं कलाकृतियों के इस अनि मक्षित निर्देश के उपरान्त अब ऐतिहासिक काल की एतद्विषयक सामग्री का प्रतिभा-पूजा विषयक प्रामाण्य प्रस्तुत किया जाता है। इस प्रामाण्य को विस्तार भय से हम सूची रूप में ही प्रस्तुत करेंगे।

ऐतिहासिक काल के स्थापत्य एवं कला के प्राचीन निदर्शनों में लोरियानन्दनगढ़ में स्थित वैदिक-शमशान-सूचक टीले की जो खुदाई टी० ब्लाक महालय ने की है उसमें स्वर्ण-पत्र पर एक स्त्री-प्रतिमा का निदर्शन प्राप्त हुआ है। के० पी० जायसवाल ने मौर्य कालीन एक स्वर्ण-पत्र पाया है जिस पर दो स्थानक चित्रों की रचना है, उनको के० पी० जायसवाल ने हर एवं पार्वती माना है। अशोकस्तम्भ के चित्रों एवं अशोक के शिला-लेखों से भी तत्कालीन प्रतिमा-पूजा अथवा प्रतीकोपासना का अनुमान लगाया जाता है। अशोक-स्तम्भों के शिला-लेखों से प्रतिमा-पूजा एवं प्रतीकोपासना का संकेत प्राप्त होता है। डा० जितेन्द्रनाथ बनर्जी महोदय ने अपने ग्रन्थ में (दे० डेवलप्मेंट आफ हिन्दू आइकनोग्राफी, पृ० १०६) मौर्य कालीन अथवा शुग कालीन जिन दो स्वर्ण-मूर्तियों का निदर्शन प्रस्तुत किया है उससे तो तत्कालीन देव-प्रतिमापूजा के प्रामाण्य पर विचिकित्सा नहीं की जा सकती है। कतिपय जिन यक्ष-यक्षिणी महाप्रतिमाओं की, बेसनगर, दीदरगज तथा पद पावय के प्राचीन स्थानों में प्राप्ति हुई है उनको पुरातत्त्वविदों ने ही इसकी पूर्व-कृतियाँ माना है। उन पर जो शिला-लेख खुदे हैं उनमें मणिभद्र नामक यक्ष के उल्लेख से एवं मणिभद्र यक्ष की पूजा-गाथा का संकीर्तन बौद्ध (संयुक्त-निकाय १-१०-४) एवं जैन (सूर्यप्रज्ञप्ति) धर्म-ग्रन्थों में होने के कारण तत्कालीन प्रतिमा-पूजा-परम्परा पर इन स्थापत्य निदर्शनों से दो रायें नहीं हो सकती। परल्लभ-स्थापत्य (परल्लभ स्तूपचक्र) को ऐतिहासिकों ने यक्षी-प्रतिमा (यक्षी लायावा) माना है और इसको मौर्यकालीन कृति ठहराया है। इसकी वेदी पर कलाकार कुणिक के नामोत्प्लेख से तत्कालीन यक्ष-पूजा प्रचलित थी इसमें किमको सन्देह हो सकता है? कुमारस्वामी ने इसी काल की एक और यक्ष-मूर्ति का निर्देश किया है जो देवरिया में प्राप्त हुई है।

भरहुत की कला-कृतियों में यक्ष-प्रतिमाओं के प्राचुर्य को देखकर भी उपर्युक्त निष्कर्ष दृढ़ होता है। यक्षों की पूजा-परम्परा नाग-पूजा-परम्परा के समान सम्भवतः अनार्य-सम्स्था ही मानी जा सकती है। अनार्य नाग-पूजा के नाना घटकों का उत्तरवर्ती आर्य-पूजा-परम्परा की वैष्णव शाखा में जो सम्मिश्रण दिख पड़ता है, उससे यह आकलन समझ में आ सकता है। कृष्ण-लीला-मूर्तियों में कालियदमन, घेनुक-दमन, अरिष्ट-संहार, केशी-विनाश आदि चित्रण अनार्य-देवता-परम्परा के ही प्रतीक हैं। अथर्व कृष्ण के भाई वज्रगम की शेषावतार-कल्पना तथा उनका स्थापत्य में अर्ध-नाग तथा अर्ध-मानुष रूप में चित्रण भी इस तथ्य का निदर्शक है। 'प्रतिमा-पूजा का स्थापत्य पर प्रभाव' शीर्षक अगले स्तम्भ में इस विषय की मीसामा की जायगी। इन प्राचीन स्मारकों के सम्बन्ध में एक विशेष तथ्य यह निदर्शनीय है कि ईसवीय-पूर्व कलाकृतियों में जिन व्यन्तर देवों (यक्षों, नागों, मिट्ठों, किन्नरों) के प्रतिमा-चित्रण प्राप्त होते हैं उनमें आर्यों के प्रसिद्ध वैदिक अथवा पौराणिक देवों का न तो विशेष प्राधान्य दृष्टिगोचर होता है और न पारम्पर्य रूपोद्भावना। जहाँ तक बौद्ध स्थापत्य-निदर्शनों की गाथा है उनमें यद्यपि यन्त्र-तन्त्र शक्र और ब्रह्मा सहायक देवों के रूप में परिकल्पित एवं चित्रित हैं तथापि प्राधान्य अनार्य देवों का है, जिन्हें प्राचीन जैन लेखक व्यन्तर-देवों (मध्यस्थ देवों) के नाम से पुकारते हैं। अतः यह निष्कर्ष असंगत न होगा कि यद्यपि वैदिक आर्य-देवों से पौराणिक देवों का साक्षात् उदय हो रहा था, वहाँ अनार्य देवों की परम्परा का भी उत्तर वैदिककाल में कम प्राबल्य नहीं था। प्राचीन स्मारकों में कतिपय देव-ध्वज-स्तम्भों की प्राप्ति हुई है। देव-ध्वज-स्तम्भों की निर्माण-परम्परा वैदिक यज्ञ के यूपस्तम्भों से सम्भवतः उदय हुई है। प्रत्येक प्रमुख यज्ञ में यूपस्तम्भ का निर्माण उस यज्ञ का स्मारक मात्र ही न था, वरन् यजमान की कीर्ति का वह चिह्न भी था। अतः कालान्तर पाकर जब देवतायतन-निर्माण एवं देव-पूजा-परम्परा पनपी तो देवतायतन-विशेष में उस देव-विशेष की ध्वज-स्तम्भ-स्थापना भी प्रचलित हो गयी। समरागण-सूत्रधार में 'इन्द्र-ध्वज-निरूपण' पर एक बहुत बड़ा अध्याय है। बराहमिहिर की बृहत्संहिता में भी 'इन्द्रध्वज-लक्षण' नामक अध्याय है। अतः प्राचीन स्थापत्य में देवस्तम्भ-निर्माण एक शास्त्रीय परम्परा थी जो अति प्राचीन है। भारतीय स्मारकों में बेसनगर का गरुड़-स्तम्भ अति प्राचीन है। वहीं पर वासुदेव-प्रतिमाओं में सत्कर्षण एवं प्रद्युम्न के ताल-ध्वज एवं मकर-ध्वज भी इमी कोटि में आते हैं। बेसनगर में अनिरुद्ध की भी एक मढ़िया प्राप्त हुई है जिसके 'ऋष्यध्वज' की भी यही परम्परा है। खालियर सभाग के पयावा नामक स्थान वाला ईसवीय-पूर्व प्रथम शतक का पाषाण-स्तम्भ इस तथ्य का समर्थन करता है कि सत्कर्षण वासुदेव का ध्वज ताल-ध्वज था। बेसनगर की ईसवीय पूर्व तृतीय

शतक के बट-स्तम्भ पर प्राप्त निधि-मुद्राओं से उसकी कुबेर-वैश्रवण-ध्वज की कल्पना ठीक ही है। इसी प्रकार कानपुर जिले की डेरापुर तहसील में स्थित लालभगत नामक स्थान में जो प्राचीन रक्त प्रस्तर-खण्ड प्राप्त हुए हैं उनमें 'बर्हि-केतु' खुदा हुआ है। बर्हि (मयूर) का ध्वज स्कन्द कार्तिकेय के लिए शास्त्रों ने प्रतिपादित किया है। अतः ईसवीय पूर्व द्वितीय शतक के बहुत पहले ही कार्तिकेय-पूजा-परम्परा पूर्णरूप से प्रचलित थी। राव (गोपीनाथजी) महाशय ने (दे० हिन्दू आइकनोग्राफी, पृ० ६-७) निग-पूजा के स्मारक-निबन्धन गुडीमल्लम में प्राप्त लिंग-प्रतिमा (जिसे उन्होंने भरहुत-स्थापत्य ईसवीय-पूर्व द्वितीय शतक का ही समकालीन माना है) से यही सुदृढ़ निष्कर्ष निकाला है कि ईसवीय पूर्व कई शताब्दियों पूर्व इस देश में प्रतिमा-पूजा पूर्णरूप से प्रचलित थी। बेसनगरीय गण्ड-स्तम्भ के वामुदेव-प्रतिमा-पूजा के प्रमाण पर सकेत किया ही जा चुका है। अतः ईसा से कई शताब्दियों पूर्व शिव-पूजा एवं विष्णु-पूजा (पौराणिक धर्म की शैव एवं वैष्णव परम्पराओं) की पूर्ण प्रतिष्ठा हो चुकी थी।

शिलालेख—स्थापत्य एवं कलाकृतियों के इस दिग्दर्शन के उपरान्त अब शिला-लेखों से भी प्रतिमा-पूजा की प्राचीनता का प्रामाण्य प्रस्तुत किया-जाता है। ईसवीय सन् के प्रारम्भिक एवं उत्तरकालीन प्रमाणों से तत्कालीन प्रतिमा-पूजा की पूर्ण प्रतिष्ठा पर अब किसी को सन्देह नहीं है। ईसवीय-पूर्व प्रतिमा-पूजा की प्राचीनता में जिन स्थापत्य एवं कलाकृतियों के साक्ष्य का सकेत ऊपर किया गया है उनका बहुसंख्यक ईसवीय-पूर्वकालीन शिला-लेखों से भी पूर्ण पोषण होता है। शिला-लेखों में विष्वविश्रुत अशोक के शिला-लेखों को कौन नहीं जानता है? उन शिला-लेखों के मर्मज्ञ विद्वानों से यह छिपा नहीं है कि उस सुदूर अतीत में अशोक के ये शिला-लेख तत्कालीन जन-धर्म-विश्वास का आभास भी देते हैं (यद्यपि उनका प्रमुख उद्देश्य बौद्ध धर्म की शिक्षाओं का प्रचार था)। अशोक के चतुर्थ प्रस्तर-शिला-लेखों के प्रथम भाग में 'दिव्यानि रूपानि' शब्द आया है। इसका मरलार्थ तो देव-प्रतिमा ही हो सकता है। रूप, वेर, तन, विग्रह, बिम्ब, प्रतिमा, मूर्ति आदि शब्द पर्यायवाची हैं। डा० जितेन्द्रनाथ बनर्जी आदि पुराविद् इस सन्दर्भ में (अर्थात् दिव्यानि रूपानि) का एकमात्र शिक्षात्मक महत्त्व बताते हैं, देवतायतन में प्रतिमा-पूजा का उनमें आभास नहीं। तथापि उनके इस निष्कर्ष को सिद्धान्त-पक्ष नहीं माना जा सकता। साहित्यिक प्रामाण्य की पूर्व-प्रस्तावना में प्रतिमा-पूजा की अति प्राचीनता पर प्रकाश डाला जा चुका है। अतः ईसवीय पूर्व तृतीय शतक (अशोक-काल) में जन-धर्म की यह सुदृढ़ संस्था थी—इसमें विचिकित्सा समीचीन नहीं।

प्रतिमा-पूजा के ईसवीय-पूर्व शिलालेखीय प्रामाण्य में हाथीवाड़ा, नगरी, बेमनगर, मोरावेल, कुषान, मथुरा (ब्राह्मी) शिला-लेख विशेष उल्लेखनीय हैं। इनमें हाथीवाड़ा,

उदयपुर (राजस्थान) के घोषण्डी नामक ग्राम में स्थित एक पक्की बापी (बावली) की भित्ति पर अंकित लेख में 'पूजा-शिला-प्राकार' की व्याख्या में विद्वानों में मतभेद है। शिलार्चा का उलटा पूजा-शिला है। शिलार्चा प्राचीन वास्तु-शास्त्रीय परम्परा में प्रतिमा का बोधक है। प्राकार को घेरा कह सकते हैं। वैसे तो प्राकार का वास्तु-शास्त्रीय (मानसार) अर्थ राज-प्रासाद का एक आगन है तथापि यहाँ पर हमारे मत में मण्डप अर्थ है, भले ही वह मण्डप 'गूढ' या 'अगूढ' (दे० लेखक का 'प्रासाद-वास्तु') न होकर आकाश-मण्डप ही हो, जहाँ पर इन दोनों देवों की प्रतिमाएँ प्रतिष्ठित की गयी थी। इसके अनिश्चित यह भी सम्भव है कि उस प्राकार के देवतायतन की छत का निर्माण पाषाण-पट्टिकाओं से न होकर अचिरात् नाशोन्मुख काष्ठ-पट्टिकाओं से सम्पन्न हुआ हो अथवा पक्की ईंटों की भी छत इस दीर्घकालीन मर्यादा का उल्लंघन न कर सकी हो। मोरावेल् इन्सक्रिप्शन तो और भी महत्त्वपूर्ण है। इस शिला-लेख में प्रतिमा तथा अर्चा इन दो शब्दों का पंच वृष्णि-महावीरो की देव-प्रतिमाओं के अर्थ में प्रयोग हुआ है। ये पाँच वृष्णि (यादव) महावीर कौन थे? बलदेव, अक्रूर, अनाघृष्ट, सारण तथा विदूरथ—इन पाँच वृष्णिवीरों का संकेत लूडर महाशय के मत में संगत होता है। चन्दा महाशय इस शिला-लेख में वृष्णि के स्थान पर वृष्णे. पढ़कर इन पाँच महावीरों के साथ-साथ यादव-चन्द्र भगवान् कृष्णचन्द्र (वासुदेव) की प्रतिमा का भी संकेत बताते हैं। इसकी तिथि लूडर आदि पुराविदों के मत में कुषान-काल से भी प्राचीनतर मानी जाती है। यह शिला-लेख पाषाणनिर्मित देवतायतन के भग्नावशेष में प्राप्त हुआ है, अतः निर्विवाद है कि उस काल में प्रतिमा-पूजा का मुकुट-मणि भागवत-धर्म अपने भाग्य के उत्तम शिखर पर आसीन था।

सिक्के—भारतीय एवं विदेशीय पुरातत्त्व-अन्वेषकों के द्वारा अन्विष्ट विभिन्न-कालीन सिक्के देश एवं विदेश के विभिन्न स्मारक-गृहों (म्युजियम्स) में एकत्रित हैं, जो भारतीय-विज्ञान (इन्डोलोजी) की अनुपम निधि हैं। इन में बहुत से ऐसे पुरातन सिक्के हैं जिनसे प्राचीन भारतीयों की उपासना की प्रतीक-परम्परा (एनीकोनिक ट्रेडीशन) तथा प्रतिमा-परम्परा (आइकोनिक ट्रेडीशन) पर सुन्दर प्रकाश पड़ता है। इन सिक्कों पर जो प्रतीक अथवा प्रतिमा-चित्र मुद्रित हैं उनमें प्रायः सभी देवों एवं देवियों के दर्शन होते हैं। शिव एवं वासुदेव-विष्णु की तो प्रधानता है ही, लक्ष्मी, सूर्य, सुब्रह्मण्य, स्कन्द, कुमार, विशाल, महासेन, इन्द्र, अग्नि आदि पूज्य देवों की भी प्रतिमाएँ अंकित हैं जिनसे पौराणिक बहुदेववाद की परम्परा का पूर्ण आभास तो प्राप्त ही होता है, साथ ही साथ प्रतिमा-पूजा का एक ऐतिहासिक प्रामाण्य भी हस्तगत होता है।

सिक्कों की इस विपुल सामग्री का यहाँ पर एक दिग्दर्शन ही अभीष्ट है। मत-मतान्तर, तर्क-वितर्क के वितण्डावाद में पड़ना तो एक मुद्रा-विशारद का ही विषय बन सकता है। एक तथ्य की ओर यहाँ पर ध्यान देने की बात यह है कि सिक्कों के प्रतीको अथवा प्रतिमाओं में यह सहज अनुमान लगाया जा सकता है कि जिस समय के सिक्के मिलते हैं उस समय प्रतिमा-विज्ञान अथवा प्रतिमा-निर्माण-कला अवश्य विकसित थी अन्यथा चित्रा की यह सजीवता नितान्त अमम्भव थी। इस कथन की सत्यता का मूल्यांकन तो इसी में हो जाता है कि कुशान मुद्राकारों ने महाराज कनिष्क की मुद्राओं पर जिस बौद्ध प्रतिमा का चित्रण किया है वह गान्धार-स्थापत्य में शाक्यमुनि (बुद्ध) की प्रतिमा से बिल्कुल मिलती-जुलती है। प्रसिद्ध पुरातत्व-विद् कुमारस्वामी का यह कथन कितना सगन एवं सत्य है ?

“ They (ie, coins—the writer) represent a definite early Indian style, amounting to an explicit iconography”.

अर्थात् इन मुद्राओं में प्राचीन प्रतिमा-विज्ञान की रूपरेखा निहित है। इसके अतिरिक्त यह भी निष्कर्ष सगत ही है कि प्रतिमा-मुद्राओं के अतिरिक्त प्रतीक मुद्राओं पर अकित अथवा चित्रित पर्वत, पशु, पक्षि, वृक्ष, कमल, चक्र, दण्ड, घट आदि प्रतीकों की गाथा भी देवगाथा ही है। आगे प्रतिमा-लक्षण के प्रसंग पर विभिन्न देवों एवं देवियों के प्रतिमा-लक्षणों में विभिन्न प्रकार की मुद्राएँ—बाहन, आसन, आयुध, वस्त्र, आभूषण, आदि पर जो सविस्तार चर्चा होगी उन सबका यही मर्म है—देव-विशेष के मुद्रा-विशेष उस देव की पूरी कहानी कहते हैं।

लक्ष्मी—भारतीय प्राचीन सिक्कों में (विशाखदेव, शिवदत्त, ब्रह्ममित्र, दुर्धमित्र, सूर्यमित्र, विष्णुमित्र, पुरुषदत्त, उत्तमदत्त, बलभूति, रामदत्त, कामदत्त, हगमम, राजकुल, सोड्ड, भद्रघोष, ईसवी पूर्व तृतीय शताब्दी से लेकर प्रथम शताब्दी-लक्ष के कौशाम्बी, अयोध्या, उज्जयिनी, मथुरा के राजा तथा क्षत्रकों के सिक्कों में) जिस प्रधान देवता के विशेष चित्रण प्राप्त होते हैं वह गज-लक्ष्मी अथवा सामान्य लक्ष्मी के हैं। भारतीय यूनानी-राजा पन्तलेन तथा अगथोक्लीज के सिक्कों पर चित्रित स्त्री-प्रतिमा को कुमारस्वामी ने ‘श्री लक्ष्मी’ सिद्ध किया है। भारतीय-सीथियन राजवंश की एक अनुपम स्वर्ण-मुद्रा मिली है। उसपर चित्रित स्त्री-प्रतिमा को गार्टेनर ने नगर-देवता पुष्कलावती माना है, परन्तु वास्तव में वह लक्ष्मी-प्रतिमा ही है।

यद्यपि शिव तथा विष्णु (वासुदेव) इन दो प्रधान देवों की प्रतिमाओं की न्यूनता नहीं, परन्तु लक्ष्मी-प्रतिमा के बाहुल्य से यह अनुमान ठीक ही है कि धन, ऐश्वर्य, राज-सत्ता, वैभव एवं विपुलता की प्रतीक एवं अधिष्ठान् देवी ‘लक्ष्मी’ की पौराणिक परम्परा

का उस दूर अतीत में न केवल भारतीयों में ही बल्कि विदेशियों में भी पूर्ण ज्ञान एवं प्रचार था ।

शिव—प्राचीन सिक्को पर शिव की प्रतीक-मुद्राएँ एवं प्रतिमा-मुद्राएँ दोनों ही प्राप्त होती हैं । प्रतीक-मुद्राओं में लिङ्ग-प्रतीक की प्राचीनता अधिक है । लिङ्ग-पूजा इस देश की अति प्राचीन पूजा-परम्परा है जो पूर्वतिहासिक तथा वैदिक एवं उत्तर वैदिक सभी कालों में विद्यमान थी । अतः लिङ्ग-प्रतीकों का विशेष सकेत न करके शिव की प्रतिमा-मुद्राओं पर ही यहाँ विशेष अभिनिवेश है । डा० बैनर्जी ने अपने ग्रन्थ में (दे० डेब्ल्यू. एम्. टी. आफ हिन्दू आइकनोग्राफी, पृ० १२५-३०) शिव-पूजा से सम्बन्धित प्रतीक-मुद्राओं की विस्तृत गवेषणा की है । जो वही द्रष्टव्य है । इन प्रतीकों में शिव की विभिन्न मूर्तियों के उपलक्षणिक प्रतीकों से ज्ञातकेशव, रुद्र, शिव आदि अनुमेय हैं । उज्जैन एवं उज्जैन के निकटवर्ती प्रदेशों में प्राप्त प्राचीन सिक्को पर शिव-प्रतिमा के प्रथम दर्शन होते हैं । प्रथम वर्ग में शिव का साहचर्य दण्ड में है जो सम्भवतः शिव को एक जटिल ब्रह्मचारी के रूप में परिकल्पित किया गया है (दे० कु० सं० ५ वॉ सर्ग) । दूसरे वर्ग के बहुसंख्यक सिक्को पर जो शिव-चित्र देखने को मिलता है उसमें वृषभ का भी साहचर्य है और वह वृषभ शिव-चित्र की ओर टकटकी लगाये हुए दिखाया गया है । मत्स्यपुराण के शिव-प्रतिमा-प्रवचन में वृषभ की प्रतिमा के लिए “देववीक्षणतत्पर” —ऐसा आदेश है । अतः इन मुद्राओं में पौराणिक-परम्परा का पूर्ण आभास प्राप्त होता है । तीसरे वर्ग के कतिपय सिक्को पर शिव के तीन शिर दिखाये गये हैं जो कुशान-मुद्राओं पर प्राप्त शिव-प्रतिमाओं से सानुगत्य रखते हैं । इसके अतिरिक्त धरधोष नामक श्रौतम्बरी राजा की ईसवीय पूर्व द्वितीय तथा प्रथम शतक की रजत-मुद्राओं पर जो प्रतिमा प्राप्त होती है उसको भी शिव-प्रतिमा ही मानना ठीक है क्योंकि इस प्रतिमा के साथ जो दो मुद्राएँ—त्रिशूल-कुठार एवं स्थलवृक्ष—हैं उनसे इसको विश्वामित्र (विश्वामित्र) न मानकर शिव ही मानना ठीक है—ऐसी डा० बैनर्जी की समीक्षा है—(दे० डेब्ल्यू. एम्. टी. आफ हिन्दू आइकनोग्राफी पृ० १३१) । श्रौतम्बरी राजाओं—शिवदाम, रुद्रदास तथा धरधोष—सभी के सिक्को पर (रजत अथवा ताँबे) मुद्राओं के पृष्ठ पर मण्डपाकृति शिवालय का भी अनिवार्य साहचर्य है जिससे शिव-प्रतिमा-पूजा-परम्परा के साथ-साथ शिवालय-निर्माण की परम्परा पर भी प्रकाश पड़ता है । आगे “प्रतिमा-विज्ञान एवं प्रासाद-वास्तु” नामक स्तम्भ में लेखक की इस धारणा का, कि दोनों की परम्पराएँ समानान्तर हैं—विशेष रूप से समर्थन किया जायगा । जटिल-ब्रह्मचारी (दण्ड के स्थान पर त्रिशूल सहित) शिव-मुद्रा का जो चित्रण ईसवीयुत्तर द्वितीय शतक के ताम्र सिक्को पर है उसमें भी यह ‘शिवाकृति’ पोषित होती है । ‘छत्रेश्वर’ शिव-मुद्रा का गुडीमल्लभ के शिवलिङ्ग

से समर्थन होता है। अन्य प्राचीन सिक्कों पर शिव-मुद्राओं का सकीर्तन हमारे 'प्रतिमा-विज्ञान' ५७-५८ में द्रष्टव्य है।

वासुदेव (विष्णु)—प्राचीन सिक्कों पर शिव-प्रतिमाओं की अपेक्षा वैष्णव-प्रतिमाएँ अपेक्षाकृत न्यून हैं। इस सम्बन्ध में डा० बैनर्जी (दे० डेवलप्मेंट आफ हिन्दू आइकनोग्राफी प० १४१) का यह कथन जहाँ ईसवी पूर्व भागवत-देवतायतनों की सूचना देने वाले कतिपय शिला-लेख तो अवश्य मिलते हैं, वहाँ सिक्कों पर तत्कालीन वासुदेव-विष्णु-प्रतिमाओं की प्राप्ति न के बराबर है। इसके विपरीत जहाँ शैव-प्रतिमाओं की सूचक सामग्री में सिक्कों की पर्याप्त प्रचुरता है वहाँ शैव-देवतायतनों की सूचना देनेवाले शिला-लेख अति स्वल्प हैं—मर्यादा सगत हैं। यद्यपि प्राचीन सिक्कों पर वैष्णव-मुद्राएँ अनि स्वल्प हैं, परन्तु वैष्णव-प्रतीकों से म्रित सिक्कों की इतनी न्यूनता नहीं है। इन सिक्कों पर वैष्णव-लाक्षण-चक्र, गरुड, मीन (मकर), ताल आदि की मुद्राएँ अंकित होने से उनको तत्कालीन विष्णु-पूजा की पोषक-सामग्री में प्रामाण्य के रूप में उद्घृत किया ही जा सकता है। ऐसे सिक्कों में तृष्ण राजन्यगण के रजत-सिक्के (दे० मुद्राचक्र), कौलूत राजा वीरयशम के सिक्के तथा अश्व्युत राजा के ताम्र सिक्के विशेष निदर्शनीय हैं। वासुदेव-विष्णु के समान सूर्य एवं दुर्गा के भी प्रतिमा-चित्रण की अपेक्षा प्रतीक-चित्रण ही प्रमुख है। एजेज के सिक्के पर जो स्त्री-प्रतिमा है उसका सहचर पशु सिंह है, अतः दुर्गा सिंहवाहिनी की पौराणिक परम्परा का प्रभाव इस मुद्रा में परिलक्षित है। सूर्य की एक प्रतीक मुद्रा चक्र एवं कमल से (दे० ईरान-मुद्रा तथा सूर्यमित्र, भानुमित्र (पाचाल-मित्रवर्ग) माण्डलिक राजाओं के सिक्के) अनुमेय है।

स्कन्द कार्तिकेय—यद्यपि पचायतन-पूजा-परम्परा में शिव, विष्णु, गणेश, सूर्य एवं दुर्गा का ही विशेष प्राधान्य प्रतिपादित है तथा परम्परा में प्रचार भी। परन्तु यह निर्विवाद है कि इन्हीं देवों के समान ही स्कन्द कार्तिकेय की पूजा एवं प्रतिष्ठा बहुत प्राचीन है तथा इस देश के बहुसंख्यक वासी स्कन्द कार्तिकेय को अपना इष्टदेव ममज्ञते थे। स्कन्द किन्हीं-किन्हीं प्राचीन राजाओं के भी आराध्य देव रहे हैं जिनमें कुमारगुप्त प्रथम विशेष उल्लेखनीय है। माण्डलिक राजाओं में यौधेयों का विशेष उल्लेख किया जा सकता है जो स्कन्दोपासक थे। ईसवीयोत्तर प्रथम शतक कालीन अयोध्यानरेश देवमित्र के ताम्र-सिक्के पर जो स्तम्भासीन 'मयूर' लाक्षण है, उसे कार्तिकेय का प्रतीक (सिम्बल) मानना चाहिए। विजयमित्र के कतिपय सिक्कों की भी यही मुद्रा है। यहाँ पर यह विशेष रूप से उल्लेखनीय है कि ईसवीयोत्तर द्वितीय शतक के एक यौधेय-सिक्के (रजत) पर जो प्रतिमा चित्रित है, वह 'षडानन' है। वह

इस तथ्य का समर्थक है कि उस काल में स्कन्द कार्तिकेय की पूजा ही पूर्ण रूप से प्रतिष्ठित नहीं थी वरन् इस देश के मूल निवासियों (विशेषकर राजवंश) का वह इष्टदेव भी था जिसके नाम से राजा लोग अपने सिक्के चलाते थे। रोहितक (आधुनिक रोहतक जहाँ पर साहनी महाशय को बहुसंख्यक यौधेय सिक्के प्राप्त हुए हैं।) आयुधजीवी (दे० महा-भारत तृ० ३, २३, ४५) यौधेयों का देश था। वह कार्तिकेय का कृपा-पात्र प्रदेश था और वहाँ पर कार्तिकेय-मन्दिर भी अधिकता से निर्मित हुए थे (स्वामी महासेन का मन्दिर)। हृविष्क ही एक ऐसा विदेशी शासक था जिसने कार्तिकेय की मुद्राओं को उसके विभिन्न नामों से—स्कन्द, कुमार, विशाख, तथा महासेन—अपने सिक्कों के उसटी तरफ अंकित कराया था। प्राचीन सिक्कों पर कार्तिकेय की प्रतिमा के सम्बन्ध में एक रोचक विशेषता यह है कि इस देव की बहुसंख्यक मुद्राओं पर जो इसके बहुविध चित्रण (दे० यौधेयों के सिक्के तथा हृविष्क के सिक्के) हुए हैं उनमें इस देव की चलती-फिरती प्रतिमा-घटना (आइक्नोग्राफी) दिखायी पड़ती है। इससे यह पता चलता है कि बृहत्संहिता, पुराण तथा शिल्प-शास्त्रों में कार्तिकेय-लक्षण के जो लाछन—बर्हिक्तेतु, शक्ति-धर, आदि—प्रतिपादित हैं, उन सबका म्यापत्य, कला, सिक्के एवं मुद्राओं सभी में समन्वय दिखायी पड़ता है।

इसी प्रकार इन्द्र तथा अग्नि, यक्ष-यक्षिणी, नाग-नागिनी के चित्रण भी पाये जाते हैं जिनके विशेष विवरण डा० बैनर्जी के ग्रन्थ में तथा हमारे “प्रतिमा-विज्ञान” पृ० ६०-६२ में द्रष्टव्य है।

मुद्राएँ (सौल)—देव-पूजा एवं प्रतिमा-निर्माण की परम्पराओं की पुरातत्वीय सामग्री में सिक्कों के ही समान (अथवा उससे भी बढ़कर) मुद्राओं का महत्त्वपूर्ण स्थान है। इन मुद्राओं में न केवल प्राचीन कला का वास्तु-वैभव, स्थापत्य-कौशल एवं चित्र-चित्रण की-ही सुन्दर झाँकी देखने को मिलती है वरन् इनके द्वारा प्राचीन धार्मिक-परम्पराओं, उपासना, उपास्य, उपासक आदि की रूपरेखा का सुन्दर एवं सुदृढ़ आभास भी प्राप्त होता है। मुद्राओं के सम्बन्ध में एक अति महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक सामग्री यह है कि जिसका हम पूर्व-ऐतिहासिक काल (अथवा वैदिक-काल-पूर्व सिन्धु-सभ्यता अथवा नाद्य-सभ्यता) कहते हैं उस सुदूर अतीत में इस देश के मूल-निवासियों की कैसी सम्मता एवं सत्कृति थी एवं कैसे धार्मिक विश्वास तथा उपासना के प्रकार थे, कैसी वेष-भूषा थी और कैसे उनके परिधान, आभूषण-वसन और मनोरंजन के साधन थे—इन सभी पर एक अत्यन्त रोचक पुरातत्वीय सामग्री देखने को मिलती है। इस प्रकार इस स्तम्भ में मुद्राओं की सामग्री को हम दो भागों में बाँट सकते हैं—पूर्व-ऐतिहासिक एवं ऐतिहासिक। पूर्व-ऐतिहासिक सामग्री में वे मुद्राएँ आपतित होती हैं जो मोहनजोदड़ो तथा हड़प्पा की खुदाई में मिली

है। ऐतिहासिक काल की मुद्राओं के प्राप्ति-स्थानों में भीटा, वसरा, राजघाट के प्राचीन स्थान विशेष उल्लेख्य हैं। इन स्थानों से कुशान-कालीन मुद्राओं की प्राप्ति हुई है। गुप्त-कालीन बहुमूल्यक मुद्राएँ तो सग्रहालयों के माण्डागार की शोभा बढ़ाने हैं।

मोहन्जोदड़ो तथा हड़प्पा में पशुपति-शिव तथा उनके गण—मोहन्जोदड़ो की खुदाई में एक अत्यन्त रोचक मुद्रा प्राप्त हुई है जिसपर सभृग त्रिशीर्ष प्रतिमा बनी है। यह प्रतिमा योगामन (वर्मासन) लगाये बैठी है। वक्षस्थल ग्रैवेयक आभूषण से मण्डित है। अघ प्रदेश नग्न है। शीर्ष पर शृंग-मुकुट है। दक्षिण पार्श्व में गज और शार्दूल बैठे हैं, वाम पार्श्व पर गण्डक और महिष। आमन के नीचे दो मृग खड़े हैं। पशुपति-शिव के लिए और क्या चाहिए? यद्यपि यहाँ पर शिववाहन वृषभ नन्दी तथा शिव-आयुध त्रिशूल नहीं हैं तथापि पशु-पति शिव के विभिन्न चित्रणों में महाभारती निम्न चित्रण से पशुपति-शिव का यह मोहन्जोदड़ोय रूप सर्वथा सगत है—

स्वर्गावुत्तुंगममलं विषाणं यत्र शूलिनः ।

स्वमात्मविहितं दृष्ट्वा मर्त्यो शिवपुरं वनेत् ॥

(महा० बन पर्व अ० ८८, ५०८)

मोहन्जोदड़ो में प्राप्त मुद्राओं में ४२० का यह चित्रण है। २२२, २३५ मूल्यक मुद्राओं में यह देव अपने अन्य रूपों में भी चित्रित है। पशुपति शिव की इन प्रतिमाओं के अतिरिक्त मोहन्जोदड़ो में कतिपय ऐसी मुद्राएँ भी मिली हैं जिनपर ऐसे चित्रण (सीन्स) हैं जो शिव-सम्बन्धी विभिन्न पौराणिक कथाओं की ओर सकेन करने हैं। आगे हम अभी शिव के गणों, नागों, प्रमथों, किन्नरों आदि से चित्रित मुद्राओं का निदर्शन प्रस्तुत करेंगे ही साथ ही साथ जहाँ शिव के गणों की यह गाथा है वहाँ शिव की कथाओं (जैसे खुन्दुभि दानव का दमन) का भी चित्रण देखकर खूबी हुई शिव-पुराण मोहन्जोदड़ो के प्राचीनतम शिव-पीठ पर पढ़ने को मिलती है। अतः सनातन शिव को काल-विशेष अथवा देश-विशेष की सङ्चित परिधियों में बाँधने वाले विद्वानों की यहाँ आँखें बिना खुले कैसे रह सकती हैं? पुराण शब्द का मर्म यही है कि पुराण-पुरुष के भी पूर्वज शिव की पुरानी कथा को देश-काल के दायरे में न बाँधा जावे। वत्स महाशय एक ऐसी मृन्मयी लम्बाकार प्रतिमा-मुद्रा का वर्णन करते हैं जिसके दोनों ओर घूमिल पौराणिक आख्यायन चित्रित हैं। इस आख्यायन में भगवती दुर्गा के महिष-मर्दन के समान एक आख्यायन-चित्रण है—विभेद स्त्री-प्रतिमा के स्थान पर पुरुष-प्रतिमा है। इसी प्रकार शिव के गणों—प्रमथ, गरुड, गन्धर्व, किन्नर, कृमाण्ड आदि—तथा नागों के चित्रण भी दर्शनीय हैं। विस्तार-भय से उन सबकी समीक्षा यहाँ पर सकोष्य है।

शान्तधर्म एवं देवी-प्रतिमा-चित्रण—मार्शल के मत में यद्यपि शक्ति-पूजा का प्रत्यक्ष प्रमाण न भी मिले तथापि १२ नाना स्त्री-मुद्राओं से यह निर्विचिकित्स्य है कि उस सुदूर अतीत में शक्ति-पूजा का पूर्ण प्रचार था। इस अपरोक्ष (इडाइरेक्ट) प्रामाण्य में मार्शल ने लिग एंव योनि की प्रतीक-मुद्राओं के साथ-साथ बहुसंख्यक मृण्मयी स्त्री-प्रतिमाओं का उल्लेख किया है। इनमें बहुसंख्यक प्रतिमाएँ स्थानिक एवं नग्न हैं। कटि पर कर्धनी अथवा मेखला पहने हैं, शिर सुन्दर शिरोभूषण से अलंकृत हैं। किन्हीं में वक्ष पर हार भी देखने को मिलता है। हठपा में प्राप्त इसी प्रकार एक स्त्री-मुद्रा मिली है। इसमें पशुओं—गार्दल के माहर्चय में अथवा पशु-पति-न्द्रीय प्रतिमा की हस्त-मुद्राओं से मुद्रित यह प्रतिमा तत्कालीन इष्टदेवी (शक्ति, दुर्गा, गौरी, भूदेवी) के रूप में अवश्य उपास्य थी। ऊपर स्त्री-मुद्राओं के साथ-साथ योनि एवं लिंगों का संकेत किया जा चुका है। डा० डैनर्जी ने अपने ग्रन्थ (दे० डेवलप्मेंट आफ हिन्दू आइकनोग्राफी पृ० १८७-८६) में इन पाषाणीय प्रतीकों से तत्कालीन शक्ति-पूजा तथा लिग-पूजा की परम्परा के स्थापन का सफल एवं मार्गभित्त अनुसन्धान किया है। तांत्रिक उपासना के बीज भी यहाँ प्रचुर प्रमाण में विद्यमान हैं। अनुसन्धान अभी पूर्ण नहीं हुआ है—अन्यथा मोहनजोदड़ो तथा हड़प्पा की यह सांस्कृतिक पृष्ठभूमि को आगे की पौराणिक एवं आगमिक तथा तांत्रिक पूजा-प्रणाली की विभिन्न भूमिकाओं की अविच्छिन्न पूर्वज-परम्परा ही मानना पड़ेगा।

मोहनजोदड़ो तथा हड़प्पा की अनेक ऐसी भी मुद्राएँ प्राप्त हैं जिनसे तत्कालीन जन-आस्था में वृक्ष-पूजा का भी प्रमुख स्थान था। वृक्ष-पूजा के दो प्रमुख प्रकार थे—वृक्ष की साक्षान् पूजा तथा वृक्ष की देवता (स्प्रिट) की पूजा। वृक्ष-चैत्यो के चित्रों से एवं म्थल-वृक्षों के चित्रों से यह निष्कर्ष निस्सन्दिग्ध है।

अन्तु, एक विशेष इंगित यहाँ पर यह अभिप्रेत है कि वैदिक देवों की अपेक्षा इन देवों एवं देवियों का पौराणिक एवं आगमिक तथा तांत्रिक देवों, देवियों एवं प्रतीकों के साथ विशेष साम्य है, इसका क्या रहस्य है? लेखक ने पूजा-परम्परा के सांस्कृतिक दृष्टिकोण के समीक्षावसर पर यह बार-बार संकेत किया है कि इस देश में धार्मिक-आस्था की दो समानान्तर धाराएँ वैदिक युग में बह रही हैं। प्रथम, वैदिक धर्म एवं उसकी पृष्ठभूमि पर पल्लवित स्मार्त धर्म और दूसरी अवैदिक (जिसे द्राविडी कहिए, मौलिक कहिए या देशी कहिए) धार्मिक धारा जिसके तट पर बहुत देर से हम विचरण कर रहे हैं और जिसका उद्गम इसी देश की भूमि पर हुआ है। वैदिक धारा में आर्य-परम्परा का प्राधान्य है। अवैदिक में अनार्य-द्राविड—इस देश के मूल निवासियों की धार्मिक परम्परा का प्राबल्य है। इन दोनों के दो प्रयाग पुराण एवं आगम बने। त्रिवेणी में तत्रों की 'सरस्वती' ने भी योग दिया। आर्य-नागा एवं अनार्य-यमुना के इसी संगम

पर भारतीय धर्म (जो आर्य एवं अनार्य का सम्मिश्रित स्वरूप है) का महान् अभ्युदय हुआ जो आज भी वैसा ही चला आ रहा है।

मोहनजोदड़ो और हड़प्पा के अतिरिक्त अन्य जिन महत्वपूर्ण प्राचीन स्थानों का ऊपर सकेत किया जा चुका है—उनपर प्राप्त मुद्राओं की थोड़ी समीक्षा के उपरान्त इस अध्याय को विस्तार भय से समाप्त करना है। मौर्य-कालीन एवं शुंग-कालीन मुद्राओं का एक प्रकार से सर्वथा अभाव ही है। परन्तु गुप्तकाल की मुद्राओं की भरमार है। इस काल की मुद्राओं के प्राप्ति-स्थानों में, जैसा पूर्व ही सकेत किया जा चुका है, बसरा और भीटा विशेष महत्वपूर्ण हैं।

बसरा, भीटा तथा रंजिवाट मुद्राओं के चित्रण—बसरा के एक ही स्थल पर खुदाई में ७०० से ऊपर मुद्राएँ मिली हैं जिससे ऐसा प्रतीत होता है कि वह स्थल मुद्रा-निर्माण-शाला अवश्य रहा होगा। ये मुद्राएँ मृत्तिका से निर्मित हैं। इन मुद्राओं पर जो चित्रचित्रित हैं उनमें किन्हीं पर केवल उपास्यदेव का नाम (प्रतीक-सहित) ही है जैसे कुबेर का शंख-निधि। शिव की मुद्राओं में वृक्ष-गुल्म में स्थापित शिवलिंग (पादपेश्वर) की प्रतिमा विशेष उल्लेखनीय है। त्रिशूल-सहित लिंग-प्रतिमा का भी चित्रण पाया गया है जिस पर उलटी तरफ 'आम्नातकेश्वर' लिखा है। आम्नातकेश्वर मत्स्य-पुराण के अनुसार अष्ट गुह्य-लिंगों में से एक है। एक दूसरी गोल मुद्रा (३६) में केवल "नमः पशुपतये" लिखा है। बसरा की एक दूसरी मुद्रा में जो धूमिल चित्र चित्रित है उसको डा० बैनर्जी ने (दे० डेवलप्मेंट आफ हिन्दू आइकनोग्राफी पृ० १६६-६७) 'शशाक-शेखर' शिव-प्रतिमा माना है। इसी प्रकार की रुद्रीय अनेकानेक पौराणिक परम्पराओं का समुदघाटन प्राप्त होता है। कतिपय मुद्राओं पर नन्दी का चित्र, त्रिशूल का प्रतीक, 'रुद्र-रक्षित' 'रुद्रदेवस्य' आदि उल्लेख मिलते हैं जिनसे यह समीक्षा समर्थित होती है। एक पंच-प्रतीक-मुद्रा पर जिन पाँच प्रतीकों—षट्, वृक्ष, केन्द्रीय प्रतिमा, त्रिशूल तथा कलश-का चित्रण है, वह भी शिव-मुद्रा ही है। सील न० ७६४ की मुद्रा को डा० बैनर्जी ने बड़ी ही पुष्टि एवं तर्कना से शिव की 'अघनारीश्वर' प्रतिमा स्थापित की है (दे० डेवलप्मेंट आफ हिन्दू आइकनोग्राफी पृ० १६८-६९)। बसरा की प्राप्त मुद्राओं में शिव-पूजा का ही प्राधान्य है। इसी प्रकार विष्णु और लक्ष्मी के चित्रण भी दर्शनीय हैं। भीटा के शिव, दुर्गा, विष्णु, श्री (लक्ष्मी), सूर्य तथा स्कन्द आदि के चित्रणों का विवरण प्र० वि० पृ० ६६-६७ में पढ़िए।

अस्तु, इन अगणित मुद्राओं की पुरातत्वीय सामग्री भारतीय-विज्ञान की संस्कृति सम्पत्ता, उपासना, धर्म एवं विभिन्न धार्मिक, सामाजिक परम्पराओं पर प्रकाश डालनेवाली अत्यन्त निधि है। डा० बैनर्जी ने अपनी समीक्षा में इस सामग्री का बड़ा ही सुन्दर गवेषण किया है जिसमें प्रतिमा-विज्ञान का रोचक इतिहास मिलता है।

३-६. अर्चा, अर्घ्य एवं अर्चक

अर्चा, अर्घ्य का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है। अर्घ्य देवों के बिना अर्चा का कोई अर्थ नहीं। यह अर्चा अथवा देव-पूजा अपने विभिन्न युगों में भिन्न-भिन्न रूप धारण करती रही। पूजा-परम्परा के प्रधानतया पाँच सोपान देखने को मिलते हैं—स्तुति, आहुति, ध्यान अथवा चिन्तन, योग एवं उपचार। ऋग्वेद के समय पूजा को हम स्तुति-प्रधान ही मानेंगे। यजुर्वेदादि उत्तरवैदिक (ब्राह्मण-ग्रन्थ, सूत्र-ग्रन्थ) में पूजा आहुति-प्रधान (यज्ञ, अग्निहोत्र आदि) थी वहीं आरण्यको एवं उपनिषदों के समय चिन्तन (ध्यान) प्रधान बन गयी। इसी ध्यान-परम्परा से दूसरा सोपान योग-प्रधान-पूजा पल्लवित हुई जो प्रायः सभी दर्शनों ने मोक्ष-प्राप्ति-का सामान्य साधना माना है। कालान्तर पाकर पौराणिक एवं आगमिक परम्पराओं के विकास से पूजा उपचार-प्रधान (उपचार-परक) परिकल्पित हुई। इसमें भी दो रूपों के दर्शन होते हैं—वैयक्तिक एवं सामूहिक। इसी सामूहिक पूजा के विकास में इस देश में तीर्थ-स्थानों का निर्माण, गंगा-स्नान, कीर्तन, भजन, तीर्थ-यात्रा, मन्दिर-रचना आदि पूर्ण-व्यवस्था की प्रतिष्ठा सम्पन्न हुई। यद्यपि उपासना-परम्परा का किसी देव-विशेष अथवा देव-प्रतीक-विशेष के प्रति भक्ति-भाव का आधार-भूत सम्बन्ध सनातन से रहा तथापि आर्य-पूजा-परम्परा के विकास में भक्ति-भावना का उदय उपनिषदों से प्रारम्भ हुआ। उपनिषदों को कीर्ण आदि प्रसिद्ध विद्वान् एक प्रकार से आर्य-द्राविड-विचार-धारा मानते हैं।

प्रतिमा-पूजा की मानव की जिस सहज प्रेरणा को हम भक्ति-भावना के नाम से पुकारते हैं उस 'भक्ति' शब्द का प्रथम दर्शन प्राचीन उपनिषदों में प्रमुख स्थान-प्राप्त श्वेताश्वेतर उपनिषद में प्राप्त होता है—

यस्य देवे परा भक्तिर्यथा देवे तथा गुरौ ।

तस्यैते कथिता ह्यर्चा प्रकाशन्ते महात्मनः ॥ इवे० उप० ५० २३

आर्य-साहित्य में 'भक्ति' पर यह प्रथम प्रवचन है। भक्ति मानव-सम्भूता-गंगा की विभिन्न पावन तरंगों में एक यह उद्दाम लहर है जो मनुष्यों के हृदयों को सनातन से उद्देलित एवं तरंगित करती आयी है। जहाँ तक इसके शास्त्रीय अथवा साहित्यिक सकेतो का सम्बन्ध है, उनको तो हम वेदों में भी पाते हैं। ऋषियों ने 'वरुण' की जो कल्पना की है उसमें भक्त और भगवान् की प्रथम किरण देखने को मिलेगी। भक्त ने सदैव अपने प्रभु से पाप-मोचन की शिक्षा माँगी है, सम्मार्ग पर चलने की प्रेरणा माँगी है और माँगी है जीवन-यात्रा की सफलता। वरुण में उपासक ऋषि की यही भगवद्भक्ति-भावना निहित है। यद्यपि भक्त अनेक हैं परन्तु भगवान् तो एक ही हैं। ऋग्वेद की निम्न श्रुति का यही भाव है—

इन्द्रं मित्रं वरुणमग्निमातृरवो विव्यः स सुपर्णो गरुत्मान् ।

एकं सद्भिर्प्रा बहुधा वदन्त्यग्निं यमं मातरिव्रानमातृः ॥ ऋ० प्र० १६४.४६

ऋग्वेद का यह एकेश्वरवाद उसके अनेकेश्वरवाद अथवा बहुदेववाद के गर्भ से उत्पन्न हुआ जो आगे चलकर उपनिषदों के अद्वैतवाद (मोनिज्म) का उद्भावक बना। भले ही यह एकेश्वरवाद अथवा ब्रह्मवाद या अद्वैतवाद ज्ञानियों को गम्य हो सका हो परन्तु साधारण विद्या-बुद्धि वाले सासारिक मानवों के लिए तो वह अगम्य ही रहा, अनुपास्य, अनर्च्य एवं अनभ्यर्ध्य ही रहा। अतएव इसी महान् अभाव की पूर्ति में, इसी महती आवश्यकता के आविष्कार में, भगवद्भक्ति का एकमात्र अवलम्ब पाकर जन-साधारण की चिरन्तन एवं सनातन तथा महज तृष्णा का शमन हुआ। भक्ति-भावना के जन्म एवं विकास की यह एक अति सरल एवं सार्वभौमिक समीक्षा है।

यद्यपि यह सत्य है, उपनिषदों ने प्रधानता निर्गुणोपासना—ब्रह्मविद्या-आत्मविद्या की ही है तथापि कतिपय उपनिषदों में सगुणोपासना पर पूर्ण प्रवचन है। ईश, ईशान, ईश्वर, परमेश्वर, इन देवबोधक (उममें निर्गुण का सकेत है अथवा सगुण का) पदों के साथ-साथ श्वेताश्वेतर में तो सगुण देवों जैसे रुद्र-एकदेव, महादेव, महेश्वर, मायी और शिव भी—“आत्मा शिव सर्वभूतेषु गूढम्”—आदि उपास्य देवों का निर्देश है। इस प्रकार एकात्मिक भक्ति की धारा भी उपनिषदों के ज्ञानस्रोत से बह रही है—यह कथन अनुचित न होगा। परन्तु एक विशेष तथ्य यह है कि जिन देवों के प्रति इस एकात्मिक भक्ति के विकास का आभास हम पाते हैं वे वैदिक देव—इन्द्र, प्रजापति, मित्र, वरुण, यम, अग्नि आदि—नहीं हैं। वैदिक देवों के ह्रास एवं पौराणिक देवों के विकास की रोचक कहानी पर आगे प्रतिमा-लक्षण में विशेष चर्चा होगी। प्रसंगत यहाँ पर इतना ही सकेत अभिप्रेत है कि भक्ति-गंगा के पावन कलो पर जिन देव-तीर्थों का निर्माण हुआ उनमें ऐतिहासिक महापुरषों—वामुदेव-कृष्ण (दे० छा० उपनि० कृष्ण देवकी-पुत्र) आदि वैष्णव-देवों, रुद्र-शिव आदि तथाकथित अनार्य-देवों एवं यक्षों के साथ-साथ उमा, दुर्गा, पार्वती, विष्णुवासिनी आदि देवियों की विशेष प्रमुखता है। अतः इस उपोद्घात से यह निर्देश है कि वैसे तो उपासना मानव-सम्यक्ता की सनातन से प्राण रही परन्तु इसकी प्रक्रिया एवं प्रकार में देश-काल के भेद से अवश्य भेद रहा। सगुणोपासना के मर्म भक्ति-सिद्धान्त का ऊपर कुछ सकेत किया गया है। उपासना एवं भक्ति कोई दो पृथक् चीजें नहीं हैं तथापि विद्वानों ने भक्तिवाद का प्रारम्भ उपनिषद्कालीन माना है। जिस प्रकार वैदिक आर्य अपने उपास्यदेव को प्रसन्न करने के लिए आहुति दान में ‘अग्नि’ को अनिवार्य माध्यम मानते थे उसी प्रकार सगुणोपासक भारतीय, प्रतिमा को माध्यम मानकर, उसी की पूजा अपने उपास्य देव की पूजा समझते

बै । उपासना का अर्थ ही है—‘सगुण ब्रह्म विषयक मानस-व्यापार. उपासनम् ।’ प्रतिमा-कल्पन, प्रतिमा-लक्षण—रूप, परिमाण, वेष, भूषा, आयुध, आमन, वाहन आदि के परिकल्पन में भी तो उपासक ने और उपासक के सेवक प्रतिमा-कार (आइकनोग्राफर) ने अपना ही माध्यम रखा ।

सनातन से प्रत्येक सस्था के जीवन में दर्शन-ज्योति की प्रकाश-किरणों ने उसे लोक-प्रिय बनाने में बड़ा योग दिया । सगुणोपासना जिसे पूजा के नाम से हम पुकारते हैं उसके कतिपय अनिवार्य अंग विकसित हुए जिनमें अभिगमन, उपादान, नैवेद्य, इज्या, स्वाध्याय तथा योग विशेष उल्लेख्य हैं और जिनकी आगे पूजोपचारों में विस्तृत विवेचना की जायगी । इस उपासना-पञ्चांग में अन्तिम अंग योग का साक्षात्मबोध देव-प्रतिमा से है । शुक का निम्न प्रवचन इस दृष्टि से कितना सगत है—

ध्यानयोगस्य संसिद्धये प्रतिमालक्षणं स्मृतम् ।

प्रतिमाकारको मर्त्यो यथा ध्यानरतो भवेत् ॥ (शु०नी० सा० ४.४)

रामतापतनीयोपनिषद् की भी तो यही पुरातन व्यवस्था है—

चिन्मयस्याद्वितीयस्य निष्कलस्याशरीरिणः ।

उपासकानां कार्यायं ब्रह्मणो रूपकल्पना ॥

जाबालोपनिषद् के प्रतिमा-प्रयोजन ‘अज्ञाना भावनार्थाय प्रतिमा. परिशल्पिता’ पर हम प्रथम ही सकेत कर चुके हैं ।

ध्यानयोग के सम्बन्ध में एक महाभारती कथा है—देवर्षि नारद नर एव नारायण के दर्शनार्थ एकदा पर्यटन करते हुए बदरिकाश्रम पहुँच गये । नारद देखते क्या है कि उपास्य स्वयं उपासक बना बैठा है । नारद ने करबद्ध प्रार्थना की, ‘प्रभो ! यह कौन-सी लीला है ? आप स्वयं उपास्य हैं, आप किसका ध्यान कर रहे हैं ?’ नारद के इस कौतूहल पर भगवान् नारायण ने बताया कि वह अपनी ही मूल प्रकृति (हरि) की उपासना कर रहे हैं । इस सन्दर्भ से ध्यानयोग की चिरन्तन महिमा एव उसमें प्रतिमा-माध्यम की गरिमा पर सुन्दर प्रकाश पहुँचता है । ध्यानयोग की इस देश में अति प्राचीन परम्परा है । पतञ्जलि के योगसूत्र में अष्टांग-योग में ‘धारणा’ का मर्म बिना ‘प्रतिमा’ अर्थात् उपासना-प्रतीक के समझ में नहीं आ सकता है । सत्य यह है कि योग-सूत्र ने स्वयं धारणा की जो परिभाषा लिखी है, उसका भी यही सार है । योग-परम्परा पतञ्जलि से भी अति प्राचीन है । योगसूत्र के भाष्यकार व्यासदेव ने हिरण्यगर्भ को योग का सस्थापक बताया है । पतञ्जलि के ‘योगानुशासनम्’ इस प्रवचन में ‘अनुशासनम्’ शब्द से भी तो यही निष्कर्ष निकलता है । अनुशासनम् में प्रथम शान्तम्—प्रतिष्ठापन

छिपा है। अस्तु, इससे योगाम्यास में प्रतिमाध्यान-परम्परा (दे० धारणा) कितनी पुरातन सस्था है—यह हम समझ सकते हैं।

अर्चा (देव-पूजा) के इस भारतीय दृष्टिकोण की समीक्षा में भागवत एवं पाँचरात्र-वैष्णवधर्म-परम्पराओं में प्रतिमा-पूजा के अत्यन्त गूढ़ एवं आध्यात्मिक रहस्यों की भी प्रतिष्ठा का कुछ संकेत आवश्यक है। पाँचरात्र-ग्रन्थों में देवाधिदेव भगवान् वासुदेव के रूप-पञ्चक पर जो प्रवचन है उनमें परा, व्यूह, विभव, अन्तर्यामिन तथा अर्चा के क्रमिक विकास का आभास प्राप्त होता है जिसमें अर्घ्य, अर्चक एवं अर्चा की पराकाष्ठा के दर्शन होते हैं। भारतवर्ष में प्रतिमा एवं प्रतीक दोनों ही उपासना के अंग रहे। इस देश के तीन महान् उपासना-वर्ग—शैव, वैष्णव एवं शाक्त—जहाँ अपने-अपने उपासना-सम्प्रदाय के अधिपति देव क्रमशः, शिव, विष्णु तथा शक्ति (दुर्गा) की प्रतिमा रूप में उपासना करते चले आये हैं वहाँ इनके प्रतीक, बाणलिंग, शालग्राम एवं यन्त्रों को माध्यम बनाकर उपास्य देव अथवा देवी की उनमें उद्भावना की है।

इस प्रकार प्रतिमावाद एवं प्रतीकवाद दोनों ही धाराएँ इस देश में समानान्तर सनातन से बह रही हैं। देव-पूजा की इस मौलिक मीमांसा के अनन्तर अब देव-पूजकों के जो विभिन्न वर्ग अथवा सम्प्रदाय इस देश में पतये उनमें पाँच प्रमुख देवों के नाम पर पाँच वर्ग निम्नरूप में विशेष उल्लेखनीय हैं—

१—शिव	शैव सम्प्रदाय
२—विष्णु	वैष्णव या भागवत् सम्प्रदाय
३—शक्ति (दुर्गा)	शाक्त सम्प्रदाय
४—सूर्य	सौर सम्प्रदाय
५—गणेश	गणपत्य सम्प्रदाय

इन विशिष्ट देवों की देव-पूजा तथा तत्सम्प्रदाय के इतिहास एवं प्राचीन परम्परा आदि पर यह निदर्श अत्यावश्यक है कि भारतीय संस्कृति की आधारभूत विशेषता अनेकता में एकता (यूनिटी इन डाइवर्सिटी) के अनुरूप इस देश में विशिष्ट वर्गों को छोड़कर अधिक संख्यक गृहस्थों (भारतीय विपुत्र समाज) की उपासना का केन्द्र-बिन्दु एक विशिष्ट देव न होकर सभी समान श्रद्धास्पद है। अपने-अपने दृष्ट-देवता के अनुरूप वह इन पाँचों को घटा बढ़ा सकता है इसी को पञ्चायतन-परम्परा के नाम से पुकारा गया है। दूसरे हिन्दू-पूजा-परम्परा का जो प्रोल्लास फैला, उससे बौद्ध एवं जैनधर्म भी अप्रभावित न रह सके।

अस्तु, अब इन पाँचों—वैष्णव, शैव, शाक्त, गणपत्य एवं सौर आदि—ब्राह्मण सम्प्रदायों तथा महायान हीनयान, बज्रयान आदि बौद्ध सम्प्रदायों एवं दिग्गम्बर एवं

श्वेताम्बर आदि जैन समुदायों की धार्मिक, दार्शनिक एवं श्रौचचारिक समीक्षा अभि-
प्रेत है क्योंकि इन्हीं की पृष्ठभूमि पर पल्लवित देववृन्द—प्रतिमा-वृन्द प्रतिमा-विज्ञान
का आधार है परन्तु स्थानाभाव से यह अत्यन्त विस्तृत समीक्षा यहाँ पर संकोच्य है।
पाठक हमारे 'प्रतिमा-विज्ञान' (दे० पृ० ७३-१४०) को पढ़कर इसकी पूर्ति करें।
हमने इनकी निम्नलिखित अवतारणा की है—

वैष्णवधर्म

(अ) वैदिक विष्णु (विष्णु-वासुदेव)

(ब) नारायण-वासुदेव

(स) वासुदेव-कृष्ण

(य) विष्णु-अवतार

(२) वैष्णवाचार्य—दक्षिणी (अ) आलवार तथा (ब) आचार्य :

सरोयोगिनादि परकालान्त १२ आलवार तथा रामानुज, माधव आदि आचार्य
वैष्णवाचार्य—२. उत्तरी (केवल आचार्य) : निम्बार्क, रामानन्द, कबीर, अन्य-
रामानन्दी, दादू, तुलसीदास, चैतन्य, बल्लभ,

(ल) राघोपासना मराठा देश के वैष्णवाचार्य—नामदेव और तुकाराम

(व) उपसंहार

शैवधर्म

उपोद्घात—द्वादश ज्योतिर्लिंगादि

रुद्र-शिव की वैदिक पृष्ठभूमि

लिंगोपासना

शैव-सम्प्रदायो का आविर्भाव—

तामिष्ठी शैव, शैवाचार्य, शैवदीक्षा

पाशुपत सम्प्रदाय

कापालिक एवं कालमुख

लिंगायत (वीरशैव)

कश्मीर का त्रिक—प्रत्यभिज्ञा सम्प्रदाय एवं दर्शन

शैव-दर्शन की आठ शाखाएँ

शाक्त, गणपत्य एवं सौर धर्म

शाक्त धर्म एवं सम्प्रदाय; तन्त्र आगम शैव-सम्प्रदाय, शाक्त-तन्त्र; शाक्त-
तन्त्र—तान्त्रिक भाव तथा आचार—कौल, कौल-सम्प्रदाय, कुलाचार, समयाचार, शाक्त-

तन्त्र की व्यापकता, शाक्त-तन्त्र की वैदिक पृष्ठभूमि, शाक्त-तन्त्रों की परम्परा, शाक्तों का अर्घ्य, शाक्तों की देवी के उदय का ऐतिहासिक विहगावलोकन—भगवती दुर्गा के उदय की पाँच परम्पराएँ, शाक्तों की देवी का विराट् स्वरूप—महालक्ष्मी की तीनों शक्तियों से आविर्भूत देव एवं देवियाँ, देवी-पूजा

गणपत्य सम्प्रदाय—ऐतिहासिक समीक्षा—गणपति—विनायक, विघ्नेश्वर, गणेश आदि, सम्प्रदाय—१. महागणपति-पूजक-सम्प्रदाय, २. हरिद्रा ग०, ३. उच्छिष्ट ग०, ४-६. 'नवनीत', 'स्वर्ण', 'सन्तान' आदि

सूर्य-पूजा—सौर सम्प्रदाय—परम्परा, सौर सम्प्रदाय के विशुद्ध देशी स्वरूप की ६ श्रेणियाँ, सूर्योपामना पर विदेशी प्रभाव

बौद्ध धर्म एवं जैन धर्म—बौद्धधर्म—बुद्ध-पूजा—बौद्ध धर्म के विभिन्न सम्प्रदाय तथा उसमें मज्झयान एवं वज्रयान का उदय, वज्रयान का उदयस्थान, वज्रयान-पूजा-परम्परा, वज्रयान के देववृन्द का उदय-इतिहास, वज्रयान के देववृन्द का उदय इतिहास, वज्रयान के चार प्रधानपीठ ।

जैनधर्म—जिन—पूजा—प्राचीनता, तीर्थंकर, यति एवं श्रावक, उपचारात्मक पूजा-प्रणाली और मन्दिर-प्रतिष्ठा, जैनियों पर शाक्तों का प्रभाव, जैन-तीर्थ ।

७ अर्चा-पद्धति

इस देश की प्रतिमा-पूजा-परम्परा में वैदिकयाग के ही सदृश पूजा-पद्धति का भी एक विपुल विस्तार एवं शास्त्रीकरण अथवा पद्धतिरूप पाया जाता है। अतः इस विषय की एक विगिष्ट अवतारणा अपेक्षित है। यहाँ पर इतना संकेत आवश्यक है कि यद्यपि इस ग्रन्थ में हिन्दू स्थापत्य-शास्त्र में प्रतिपादित प्रतिमा-लक्षणों में हिन्दुओं के पौराणिक देवों एवं देवियों का ही प्राधान्य है परन्तु बौद्ध धर्म एवं जैन धर्म को हिन्दू धर्म का ही एक ही विगिष्ट विकास मानने वाले प्राचीन आचार्यों ने 'बौद्ध-लक्षण' तथा 'जैन-लक्षण' शीर्षक अध्यायों में बौद्ध-प्रतिमाओं एवं जैन-प्रतिमाओं के भी लक्षण लिखे हैं, अतः इस अध्याय में जहाँ हम हिन्दुओं की अर्चा-पद्धति के विभिन्न अंगों एवं उपागों का विवेचन करेंगे वही हम बौद्धों एवं जैनो की अर्चा-पद्धति—'ध्यानपरम्परा' आदि पर भी कुछ न कुछ संकेत करना अनिवार्य समझते हैं।

'अर्चा-पद्धति' की सीमासा के उपोद्घात में दूसरा संकेत यहाँ पर यह करना है कि अर्चा-पद्धति में यद्यपि विभिन्न देवों की पूजा में एक सामान्य स्वरूप अवश्य प्रत्यक्ष है तथापि अर्चक एवं अर्घ्य के भेद से पूजा-पद्धति में सुतरां एक स्वाभाविक प्रभेद भी

परिलक्षित होगा। अर्चा-पद्धति एवं अर्चागृह निर्माण में अधिकार-भेद एक सनातन परम्परा है। वैदिकी, तांत्रिकी और मिथ्री तीन प्रकार की पूजाओं का संकेत पाया जाता है उनमें प्राचीन भारतीय समाज का मूलाधारवर्णाश्रम-व्यवस्था का अनिवार्य प्रभाव है। वैदिक-होम में द्विजातिमात्र की ही अधिकारिता थी। परन्तु आवश्यकता आविष्कारों की जननी है। बहुद्रव्यापेक्ष्य वैदिक-याग एवं ज्ञानिगम्य ब्रह्म-चिन्तन एवं आत्मसाक्षात्कार ने सामान्यजनो के लिए कठिनसाध्य एवं असंभव होने के कारण प्रतिमा-पूजा से सरल मार्ग के निर्माण की आवश्यकता उत्पन्न हुई, अतएव विशाल भारतीय समाज के उस अंग में जिसमें निर्धन गृहस्थ, साधारण विद्याबुद्धि वाले प्राणी और निम्न वर्ण के शूद्र लोग थे उनकी उपासना का कोई मध्यम मार्ग होता ही चाहिए था। भगवान् बुद्ध ने जो मध्यम मार्ग चलाया उसके प्रचार में इस देश की सनातन ज्योति—वैदिक-धर्म की प्रभुता—का अभाव था। अतएव इस देश में चिरम्प्रायी न रह सका। वैदिक-धर्म की पृष्ठभूमि पर पल्लवित स्मार्त एवं पौराणिकधर्म ने भगवान् बुद्ध के इसी मध्यम मार्ग को वैदिक मस्कृति के ही अनुरूप रूप प्रदान कर एक नवीन हिन्दू धर्म की प्रतिष्ठा की। पौराणिकधर्म का प्रधान लक्ष्य देव-पूजा है। अतएव देव-पूजा से सम्बन्धित देवों का उदय एवं देव-गृहों (मन्दिरों) का निर्माण एवं देवमूर्तियों की कल्पना एवं प्रतिष्ठा आदि इस धर्म के प्रधान तत्त्व प्रकल्पित हुए।

अस्तु, देव-पूजा का जो स्वरूप इस अर्चा-पद्धति में देखने को मिलेगा वह अकस्मात् नहीं उद्भूत हो गया था। देव-पूजा देव-यज्ञ से उद्भूत हुई। देव-यज्ञ अग्नि में देव-विशेष का सम्प्रदान कारक में सकीर्तन कर स्वहारोच्चारण-सहित समिधा एवं हव्यान्न अथवा कोई अन्य वस्तु (दुग्ध, दधि आदि) अथवा एकमात्र समिधा-दान (आहुति) से सम्पन्न होता है। अतः जैसा पहले संकेत किया जा चुका है, देव-यज्ञ के तीन प्रधान अंग थे—द्रव्य, देवता तथा त्याग। अतः वैदिक-काल में हमारे पूर्वज जो हवन करते थे वही देव-यज्ञ का प्रधान रूप था। अग्निहोत्र की इस सामान्य व्यवस्था—प्राचीन आयुर्वेद की देव-पूजा—को सूत्रकारों ने (जैसे आपस्तम्ब, बौद्धायन आदि) देव की सज्ञा से सकीर्तित किया है। प्राचीनो की इस देव-यज्ञात्मक-पूजा-पद्धति (अर्थात् अग्निहोत्र) की देवताएँ विभिन्न धर्म-सूत्रों एवं गृह्य-सूत्रों में भिन्न भिन्न सकीर्तित हैं। आश्वलायन गृ० सू० (प्रथम २२.) के अनुसार अग्निहोत्र की देवता सूर्य अथवा अग्नि एवं प्रजापति, सोम, वनस्पति, अग्नि-सोम, इन्द्राग्नि, छावा-पृथिवी, धन्वन्तरि, इन्द्र, विश्वेदेवाः, ब्राह्मण हैं। इसी प्रकार अन्य सूत्रकारों ने जिस देव-वर्ग को अग्निहोत्र का अधिकारी माना है वह एक सा नहीं है। हाँ उनमें उन देवों की प्रधानता का सर्वथा अभाव है जिनका पौराणिक पूजा-पद्धति में उदय हुआ—जैसे गणेश, विष्णु, सूर्य, शिव,

दुर्गा आदि। प्राचीन वैदिक-कालीन देव-यज्ञ के इस प्रथमस्वरूप के दर्शन के अनन्तर एक दूसरा सोपान जो देखने को मिलता है उसमें प्राचीन देव-यज्ञ (हवन-या वैश्वदेव) के साथ-साथ एक नवीन अर्चा-पद्धति जिसे देव-पूजा के नाम से पुकारा गया है, भी सम्मिलित की गयी है। याज्ञवल्क्य एव मनु ने अपनी स्मृतियों में देव-यज्ञ (हवन) एव देव-पूजा को पृथक्-पृथक् रूप में परिकल्पित किया है। याज्ञवल्क्य (दे० १.१००) तर्पणोपरान्त देव-पूजा का समय बताते हैं। मध्यकालीन धर्म-शास्त्र के कतिपय आचार्यों ने देव-यज्ञ को एकमात्र 'वैश्वदेव' (जो देव-यज्ञ का एक भ्रंग मात्र था) के रूप में परिणत कर वैदिकहोम की प्राचीन प्रधानता के ह्रास का मार्ग तैयार किया। अतः उत्तरमध्यकाल एव आधुनिककाल में देव-यज्ञ नाममात्रावशेष रह गयूँ और देव-पूजा अपने विभिन्न उपचारों से इस देश की उपासना का एकमात्र अंग बन गयी यद्यपि सिद्धान्तरूप में देव-पूजा और देव-यज्ञ एक ही है क्योंकि पाणिनि के 'उपान्यत्र-करणे' सूत्र के वार्तिक में देव-पूजा की व्याख्या में देव-यज्ञ एव देव-पूजा दोनों में त्याग (डेडिकेशन) समान बताया गया है। जैमिनि एव उसके प्रसिद्ध टीकाकार शबर की भी यही धारणा है कि याग अर्थात् यजन, पूजन, होम एव दान सभी में उत्सर्ग समान है। परन्तु इस देव-पूजा का स्वरूप वैदिक देव-यज्ञ से सर्वथा विलक्षण हो गया। काल्पनिक देवों के स्थान पर देव-मूर्तियों की प्रतिष्ठा हुई। अतः इस पद्धति के दो स्वरूप प्रति फलित हुए—एक वैयक्तिक तथा दूसरा सामूहिक। वैयक्तिक पूजा में लोग अपनी-अपनी इष्टदेवता की अपने-अपने घरों में पाषाण, लौह, ताम्र, रजत अथवा स्वर्ण आदि द्रव्यों से बिनिर्मित प्रतिमाओं की पूजा करते तथा जहाँ पर ये प्रतिमाएँ प्रतिष्ठापित की जाती थीं उनको देवकुल, देवगृह, देवस्थान आदि नामों से इस अर्चा-पद्धति के अर्चा गृहों को सङ्कीर्तित करते थे। बाल्मीकि-रामायण एव भास के नाटकों में ऐसे अर्चा-गृहों की सजा 'देवकुल', 'देवगृह' आदि देखकर देव-पूजा की यह परिपाटी काफी प्राचीन है—यह असंदिग्ध रूप से कहा जा सकता है। अथवा यहाँ पर प्राचीनकाल, पूर्वमध्यकाल उत्तरमध्यकाल एव आधुनिककाल का समय विभाजन प्रचलित ऐतिहासिक परम्परा से सर्वथा विलक्षण समझना चाहिए। प्राचीन काल ईसा से लगभग पाँच हजार वर्ष से प्रारम्भ होता है तथा डार्ड हजार वर्ष पूर्व तक पूर्व एवं उत्तर वैदिक युग के रूप में परिकल्पित है। पुनः मध्यकाल ईसा से दो हजार वर्ष से प्रारम्भ समझना चाहिए जिसके पूर्व एव उत्तर दोनों धाराओं को डेढ़ डेढ़ हजार वर्ष देवे तो आधुनिक काल का श्रीगणेश ११ वीं शताब्दी से प्रारम्भ समझना चाहिए। यही युग विभिन्न धार्मिक सम्प्रदायों के विकास का चरम युग था तथा बड़े-बड़े तीर्थ-स्थानों, मन्दिरों, धर्म-पीठों के आविर्भाव का भी यही समय था। अतः सामूहिक उपासना का जो स्वरूप इस देव-पूजा

के विकास में प्रतिफलित हुआ वह भी उत्तर मध्य-काल में पूर्णरूप से प्रतिष्ठित हो चुका था। पौराणिक धर्म में तीर्थ-माहात्म्य एक प्रमुख स्थान रखता है। तीर्थों का आधिभक्ति पौराणिक धर्म के सरक्षण में ही हुआ। बड़े-बड़े प्रसिद्ध देवपीठ एवं तीर्थ-स्थान सामूहिक देव-पूजा के निदर्शन हैं। अतः इस सामूहिक पूजा-पद्धति में अर्च्य देवों में सर्वाधिक प्रभुता विष्णु एवं शिव को मिली, पुनः अन्य देवों एवं देवियों—ब्रह्मा, सूर्य, गणेश, दुर्गा, सरस्वती, तथा राम, कृष्ण आदि को (विष्णु-अवतार)। पुराणों में यद्यपि ब्रह्मा-विष्णु-महेश (त्रिमूर्ति) की त्रिदेवोपासना समान रूप से अभीष्ट है तथा पुराणों से प्रभावित भारतीय वास्तुशास्त्र के ग्रन्थों में भी वैष्णव एवं शैव-प्रासादों (मन्दिरों) के समान ही ब्राह्म एवं सौर प्रासादों का भी वर्णन है परन्तु व्यावहारिक रूप में यह सच-टिप्पणी नहीं हुआ। विष्णु और शिव की भक्ति की जो दो प्रधान धाराएँ पौराणिक धर्म में प्रस्फुटित हुईं उनका प्रयोग भगवती दुर्गा (शक्ति-उपासना) की रहस्यात्मक सरस्वती की पीठ पर परिकल्पित किया गया और अन्य देव-परिवार देवों—सहायक देवों के रूप में ही रह गये।

इस नवीन पूजा-पद्धति के अर्च्य देवों के इस संकेत के उपरान्त अर्चा-पद्धति में अधिकार-भेद का सूत्रपात करने के पूर्व यहाँ पर इतना संकेत और वाञ्छित है कि इस अर्चा-पद्धति के सामूहिक रूप के विकास में जिन देवालयों की स्थापना हुई उनकी प्रधान रूप से दो शैलियाँ विकसित हुई—द्राविड-शैली तथा नागर-शैली। द्राविड-शैली में निर्मित देवागारों को 'विमान' तथा नागर में निर्मित मन्दिरों की 'प्रासाद' संज्ञाएँ प्रसिद्ध हैं। इस विषय पर पीछे के अध्यायों में विशेष चर्चा कर आये हैं।

देवपूजा के अधिकार-भेद के उपोद्घात में हमारी यह धारणा अवश्य ग्राह्य कही जा सकती है कि वास्तव में देव-पूजा के उदय का संक्षेप ही निम्न श्रेणी के मनुष्य थे। अतः प्राचीन परम्परा में देव-पूजा के सभी अधिकारी थे। इस प्रकार का धार्मिक साम्यवाद ही पुराणों की महती देन है। कालान्तर पाकर जो वैषम्यवाद देखने को मिलता है तथा जिसका दृढ़ीकरण शास्त्रों में भी पाया जाता है धार्मिक संकीर्णता एवं सम्प्रदायवादिता का परिणाम है। नृसिंह-पुराण का निम्न प्रवचन देव-पूजा के प्राचीन एवं मौलिक स्वरूप में इसी उदारता का समर्थक है—

ब्राह्मणाः क्षत्रिया बह्व्याः स्त्रियः शूद्रान्पूजातयः ।

संपूज्य तं सुरश्रेष्ठं ब्रह्मा सिंहबुधैरम् ।

मुच्यन्ते चाशुभैर्दुःखजन्मकोटिसमुद्भवं ॥

इस श्लोक में विष्णु-पूजा (नृसिंह-वतार) के सभी समान रूप से अधिकारी माने गये हैं।

‘पूजा-प्रकाश’ में संग्रहीत नाना पुराण-संदर्भों से यह स्पष्ट है कि शूद्र भी शालिग्राम की पूजा कर सकते हैं—हाँ, वे उसको स्पर्श नहीं कर सकते थे जो पूर्ण वैज्ञानिक है। प्राचीनों के लिए आचार प्रथम धर्म था। अतः अप्रुताचरण शूद्र ब्रह्मतेज से पावित प्रतिमा के स्पर्श के अधिकारी कैसे हो सकते थे? भागवत-पुराण (२-४-१८) भी यही उद्घोष करता है कि किरात, हूण, अन्ध्र, पुलिन्द, आभीर, पुलक्ष, सुम्ह, यवन, खश आदि निम्न जातियाँ एवं पापी भी जब भगवान् विष्णु के चरणों में आत्मसमर्पण कर देते हैं तो पवित्र बन जाते हैं।

देव-पूजा की अधिकारिता की इस सामान्य परम्परा से प्रतिमा-पूजा की सामान्य परम्परा पर पूर्ण प्रकाश पड़ता है। परन्तु प्रतिमा-पूजा भी तो एक प्रयोज्य है—प्रयोजन तो वह जगद्ब्यापी परमेश्वर है जिसकी प्रतिमा के प्रतीक में पूजा प्रारम्भ हुई। अन्यथा प्रतिमा के अतिरिक्त भी उस महाप्रभु की विभिन्न स्थानों में विभिन्न महामूर्तियाँ हैं, जैसे जल में, अग्नि में, हृदय में, सूर्य में, यज्ञ की वेदी में (यजनारायण), ब्राह्मणों में ‘ब्राह्मणोऽस्य सुखमासीत्’ परन्तु सभी तो इतनी विशालता नहीं रखते, सभी का ज्ञान इतना विकसित नहीं। अतएव प्रतिमा-पूजा के सभी अधिकारी हो सकते हैं। परन्तु शातातप का प्रवचन है —

अप्सु देवा मनुष्याणां दिवि देवा मनीषिणाम् ।

काष्ठलोष्ठेषु मूर्त्ताणां युक्तस्यात्मनि देवता ॥

अर्थात् मनीषी मनुष्य अपने देवता का विभावन जल में वा आकाश में कर लेते हैं परन्तु मूर्त्त लोगों के लिये मृन्मयी आदि द्रव्यजा प्रतिमाएँ ही इस विभावन के अनुकूल हैं। जो युक्तात्मा (योगी है) उसको तो बाहर जाने की जरूरत ही नहीं, उसे अपनी आत्मा में ही अपना देव विभाव्य है।

नृसिंह पुराण (दे० अ० ६२) भी इसी का समर्थन करता है —

अग्नी क्रियावतां देवो दिवि देवो मनीषिणाम् ।

प्रतिमा स्वल्पबुद्धीनां योगिनां हृदये हरिः ॥

अस्तु, इन प्रवचनों से देव-पूजा के अधिकार-भेद पर थोड़ी सी समीक्षा से यह निष्कर्ष निकलता है कि देव-पूजा का दरवाजा यद्यपि सबके लिए खुला था तो भी विभिन्न जनों के विभिन्न बुद्धि-स्तर का मनोवैज्ञानिक आधार भी महत्त्व रखता था। अतः जिस मनुष्य का बौद्धिक, मानसिक एवं आध्यात्मिक स्तर जितना ही प्रबल एवं विकसित है उसके अनुरूप ही उसके अधिकार, कर्तव्य, आचार एवं विचार भी अनुपगत प्रभावित होंगे ही। देव-पूजा के अधिकार भेद का यही मर्म है। सभी तो योगी नहीं और न सभी मुमुक्षु ही बनना चाहते हैं। अपने दैनंदिन के कार्य-व्यापार में भी मानव को ईश्वर

की सहायता का बड़ा भरोसा रहता है। अतएव वे अपनी-अपनी मर्यादा एवं विभूति के अनुरूप उमको विभिन्न रूप में विभिन्न प्रक्रियाओं में पूजते हैं—व्याते हैं, आत्मनिवेदन करते हैं, अपना दुखड़ा रोते हैं, वरदान मांगते हैं और सफल मनोरंघ उपहार चढ़ाते हैं। देव-पूजा में प्रतिमा-पूजा का यही रहस्य है।

अर्चा-पद्धति की इस सामान्य अधिकारिता का अर्चागृहों में भी प्रभाव पड़ा। विष्णु-मन्दिरों में भागवत्, सूर्यमन्दिरों में मगन्नाहण, शिवमन्दिरों में भस्मधारी द्विजाति, देवीमन्दिरों में मातृमण्डल (श्रीचक्र?) के ज्ञाता लोग ब्राह्ममन्दिर में विप्रगण, सर्वाहित शान्तमन बुद्ध के मन्दिर में शाक्य लोग, जिन (जैन-तीर्थंकर) के मन्दिर में नग्न लोग पुजारी होने के अधिकारी हैं—बराहमिहिर की बृहत्संहिता (दे० ६०.१६) का यह प्रवचन उपर्युक्त तथ्य का बड़ा पोषक है। अर्चागृह का यह अधिकार-भेद प्रासादों की कर्तृकारक-व्यवस्था से अनुप्राणित है—जिसपर पीछे प्रासाद-वास्तु (टेम्पल आर्किटेक्चर) में सकेत कर आये हैं। आगे का अध्याय 'प्रतिमा एवं प्रासाद' भी इस विषय पर कुछ प्रकाश डालेगा।

देव-यज्ञ से देव-पूजा के विकास-इतिहास के इस सूक्ष्म निदर्शन के उपरान्त अब क्रम-प्राप्त, अर्चा-पद्धति एवं देव-विशेष की पूजा-पद्धति (विष्णु-पूजा, शिव-पूजा, दुर्गा-पूजा, सूर्य-पूजा, गणेश-पूजा, नवग्रह-पूजा) पर उपक्रम आवश्यक था परन्तु स्थाना-भाव से पाठक इस विषय का ज्ञानार्जन हमारे प्रतिमा-विज्ञान पृ० १४५-४६ से करे। यहाँ पर पूजोपचारों के सम्बन्ध में थोड़ी सी विवेचना अभिप्रेत है।

पूजोपचार—घोडशोपचारों के नाम से हम सभी परिचित हैं। निम्न तालिका देखिए—

१-आवाहन	५-आचमनीय	९-अनुलेपन अथवा गन्ध	१३-नैवेद्य (अथवा उपहार)
२-आसन	६-स्नान	१०-पुष्प	१४-नमस्कार
३-पाद्य	७-वस्त्र	११-धूप	१५-प्रदक्षिणा
४-अर्घ्य	८-यज्ञोपवीत	१२-दीप	१६-विसर्जन अथवा उद्घासन

उपचार-संख्या—भिन्न-भिन्न ग्रन्थों में इस उपचार-तालिका के भिन्न-भिन्न अंग हैं। नृसिंह-पुराण, ऋग्विधान, स्मृति-चिन्तामणि, नित्याचारपद्धति, संस्कार-रत्न-माला, आचार-रत्न, आचार-चिन्तामणि आदि ग्रन्थों में देव-पूजा के घोडशोपचार विषयक विवरण-विजृम्भण में कोई तो यज्ञोपवीत के उपरान्त भूषण तथा प्रदक्षिणा अथवा नैवेद्य के उपरान्त ताम्बूल अथवा सुखासव का उल्लेख करते हैं (दे० वृ० हा० चतु० ३१-३२) अतएव ऐसे ग्रन्थों में घोडशोपचार के स्थान पर अष्टादशोपचार का परिगणन है। सत्य तो यह है अक्षत्, नारियल, पुंगीफल, कूर्वा, घान्ध आदि नाना

द्रव्यजात से तो यह संख्या और बढ़ जाती है। यही कारण है ६४ भोज्य व्यंजनों के समान पूजा के उपचार भी ६४ तक पहुँच सकते ही हैं।

अस्तु, इन उपचारों तथा उनकी सामग्री का विस्तृत विवेचन प्रतिमा-विज्ञान पृ० १५०-५२ में मिलेगा वह वही पठनीय है। यहाँ पर यह निर्देश करना है कि प्रथम इन उपचारांगों को देखकर अनायास पाठको के मन में संभार बहुत बहुद्रव्यापेक्ष वैदिकयाग की परिपाटी की ही पुनरावृत्ति पर अवश्य ध्यान जाता होगा। साधारण जन इन सभी उपचारों को करे—इसमें बड़ी कठिनाता हो सकती है। साधारण जनो के पास इतनी विपुल सम्पदा कहाँ जो अहर्निश देव-पूजा में वस्त्रदान, भूषणदान अथवा नाना द्रव्यों के संभार के जुटाव का प्रबन्ध कर सके। अतएव दूरदर्शी प्राचीनाचार्यों ने अपनी-अपनी पूजा-मीमांसा में उपचार-विषयक औदार्य को समुचित स्थान दे रखा है। यदि कोई वस्त्र एवं अलंकार के उपचारों से पूजा करने में असमर्थ है तो वह षोडशोपचार के स्थान पर यथासामर्थ्य दशोपचार से पूजा करे। यदि दशोपचार में भी कठिनाता हो तो पञ्चोपचार-पूजा भी वैसी ही फलदायिनी है। सभी का अभाव है तो पुष्पमात्र से सभी उपचारों का सम्पादन करे। आज भी हम अपने नित्य नैमित्तिक कर्मों में किसी भी अभाव को अक्षतो (सिततण्डुलो) से सम्पन्न कर लेते हैं—‘गन्धाभावे अक्षत समर्पयामि’—परम्परा भी है—

पुष्पाभावे फलं शस्तं फलाभावे तु पल्लवम् ।

पल्लवस्याप्यभावे तु सलिलं ग्राह्यमिष्यते ॥

पुष्पाद्यसंभवे देवं पूजयेत्सिततण्डुलः ॥

दूसरे जो लोग देव-पूजा में पुरुष-सूक्त का पाठ करते हैं उनको प्रत्येक उपचार के साथ इस सूक्त की एक श्रुति का पाठ करना चाहिए—ऐसा नृ० पु० का आदेश है। वृद्ध हारीत की आज्ञा है जो लोग पु० सू० का पाठ नहीं कर सकते (जैसे स्त्रियाँ और शूद्र) वे ओ शिवाय नम या ओ विष्णवे नम कहकर प्रत्युपचार पूजा करें। सधवाओं के लिए बाल-कृष्ण और विधवाओं के लिए हरि की पूजा वृ० हा० ने विहित की है। इस उपचारात्मकपूजा के सम्बन्ध में तीसरी बात यह ध्यान देने की है कि स्नान, वस्त्र, यज्ञोपवीत तथा नैवेद्य—इन उपचारों में आचमन भी प्रदान करना चाहिए और यह आचमनीय यहाँ पर पृथगुपचार नहीं परिणित होता—यह उसी का अंग है। चौथी विशेषता यह है कि यदि प्रतिमा पीठ-स्थित अचल है तो आवाहन और विसर्जन न करके चतुर्दशोपचार-पूजा ही उचित है अथवा इनके स्थान पर मन्त्र-पुष्पाजलि देकर पूजा के षोडशोपचार सम्पन्न किये जाते हैं।

अन्त में इन उपचारों के सम्बन्ध में एक विशेष विवक्षा यह है कि इनमें से कति-पय उपचार—आसन, अर्घ्य, गन्ध, माल्य (पुष्पमाला), धूप, दीप तथा आच्छादन (वस्त्र) आश्व० गृ० 'सू०' में श्राद्ध में निमन्त्रित ब्राह्मणों के लिए विहित है, अतः फर्क्युहर (देखिए आउटलाइन आफ दी रेलिजस लिटरेचर आफ इंडिया पृ० ५१) का यह कथन—देव-पूजा के षोडशोपचार वैदिक याग के उपचारों से इतने भिन्न हैं कि इन पर विदेशी प्रभाव का आभास है—ठीक नहीं। वास्तव में बात यह है कि देव-पूजा की परम्परा के उदय में जो उपचार आमन्त्रित श्रद्धेय ब्राह्मणों को अर्पित किये जाते थे वे ही या उनमें थोड़े से और जोड़कर प्रतिमाओं में अर्पित किये जाने लगे। अतः यह उपचार-पद्धति विदेशी अनुकरण न होकर एकमात्र देशी प्रसार है। काणे सांहव ठीक ही कहते हैं (दे० हि० आ० धर्म० ग्रन्थ द्वि० पृ० ७३०; :—“It was a case of extension and not of borrowing from an alien cult.”

बौद्ध तथा जैन अर्चा-पद्धति—बौद्धों की पूजा-पद्धति की सर्वप्रमुख विशेषता उनकी ध्यान-परम्परा है। वैसे तो सभी सम्प्रदायों में कर्म-काण्ड (रिबुऐलिज्म) एक सामान्य विशेषता है परन्तु बौद्धों की यह विशेषता (ध्यान-परम्परा) सर्वोपरि है। बौद्धों की अर्चा-पद्धति की दूसरी विशेषता आरागतिक है। बौद्ध तीर्थ-यात्री बौद्ध धर्म के पवित्र स्थानों में जाकर अपनी मनीषों या यो ही सैकड़ों, हजारों, लाखों की सख्या में बाती जलाते हैं। दीप-दान की यह बौद्ध-प्रथा बड़ी विलक्षण है।

जैनियों की पूजा ब्राह्मणों की पूजा से ही मिलती-जुलती है। जिन-पूजा बड़ी सरल है। तीन प्रकारों—प्रदक्षिणा, प्रणाम एवं पुष्प से जैनी काम चला सकते हैं अन्यथा जलपूजा, चन्दनपूजा, अक्षतपूजा, नैवेद्यपूजा तथा आरती—विशेष प्रचलित है। जैनपूजा में तीन घटक और उल्लेख्य हैं—सामयिक पाठ, उपवास तथा तीर्थ यात्रा। कालान्तर पाकर जैनियों के दो वर्ग—श्वेताम्बरों एवं दिगम्बरों की पूजा-प्रणाली में कुछ पारस्परिक विलक्षणता देखने को मिलती है (दे० वास्तु-शास्त्र बाल्यूम० सेकण्ड, पार्ट सेकण्ड, चैप्टर ८)।

८. अर्चागृह (प्रतिमा-पूजा का स्थापत्य पर प्रभाव)

मानव-जीवन की पूर्णता ऐच्छिक एवं पारलौकिक दोनों अम्युदयों से सम्पन्न होती है। साध्य अम्युदय (ऐहिक उन्नति) एवं निःश्रेयस (पारलौकिक उन्नति-भोक्ष) का एकमात्र साधन धर्म ही है। प्राचीन आर्य विचारकों ने धर्म-संस्थापन में ईष्टापूर्त की व्यवस्था की है। 'ईष्ट' से तात्पर्य यज्ञ आदि कर्मकाण्ड से है तथा 'पूर्त' का सम्पादन देवालय, वापी, कूप, तड़ाग आदि के निर्माण से होता है। वैदिक धर्म

‘इष्ट’ देव-यज्ञ का विशेष प्रतिपादक था, परन्तु पौराणिकधर्म में पूर्त-व्यवस्था ही मानव का परम पुरुषार्थ माना गया। अतः स्वाभाविक ही था इस परम्परा में देव-पूजा के उपयुक्त स्थानों का निवेश एवं निर्माण ही सर्व प्रमुख अंग माना गया। देवालय—अर्चागृह के समीप वापी, कूप, तड़ाग आदि की संयोजना आवश्यक थी, क्योंकि देव-स्थान या किसी भी स्थान के लिए जलाशय की आवश्यकता एक अनिवार्य आवश्यकता है।

देवाल्यों की निर्माण-परम्परा में दो धाराएँ प्रमुख हैं—सार्वजनिक देव-स्थान जिनकी सजा तीर्थ है तथा नागरिक-देवालय, ग्रामीण-देवालय अथवा वैयक्तिक-देवालय। दूसरी कोटि के देवाल्यों का सम्बन्ध पुर-निवेश अथवा ग्राम-निवेश एवं भवन-निवेश से है जिस पर हमारे ‘भारतीय वास्तु-शास्त्र’—वास्तु-विद्या एवं पुर-निवेश-नामक ग्रन्थ में सविस्तार विवेचन है वह वही अवलोकनीय है। यहाँ हम उन अर्चा-गृहों (देवाल्यों) का उद्घाटन करने जा रहे हैं जो सामाहिक पूजा, तीर्थ-यात्रा एवं धार्मिक पीठों के प्रमुख केन्द्र थे। पौराणिक धर्म में तीर्थों का माहात्म्य एवं तीर्थयात्रा का सर्वप्रमुख स्थान है। इन तीर्थों का उद्देश्य धर्म सस्थापकों—विभिन्न भागवदावतारों के नाम से सम्बन्धित स्थानों—नगरियों, क्षेत्रों पर विशेष आश्रित है। गरुड-पुराण (प्रथम अ० १६) में अयोद्धा, मथुरा, काशी, माया, काची, अवन्तिका तथा द्वारावती—इन महानगरियों को मोक्षदायिका माना गया है जो हिन्दुओं के प्रसिद्ध तीर्थ-स्थान हैं। ‘तीर्थ’ शब्दद्वयार्थक है—क्षेत्र तथा जलावतार जो बड़ा ही मार्मिक एवं सुसंगत है। जीवन स्वयं एक तीर्थ-यात्रा है जिसकी विभिन्न अवस्थाएँ विभिन्न पड़ाव हैं। भारतवर्ष की तत्त्व-विद्या में मृत्यु भी तो एक पड़ाव है। इसी जीवन-दर्शन में मुक्ति-दर्शन भी निहित है। जिस प्रकार ससार-मागर की रूपकरजना में मोक्ष की प्राप्ति भवसागर-पार उतरने को कहा गया है उसी प्रकार तीर्थ-यात्रा (जो मुक्ति एवं मुक्त का साधन मानी गयी है—दे० अग्नि-पुराण अ० १०.६) में भी वही रूपक छिपा है। तीर्थ-स्थान की स्थापना किसी सरिता के कूल अथवा समुद्र के तट अथवा किसी तड़ाग, पुष्करिणी अथवा झील के किनारे ही हुई है अर्थात् तीर्थ में जलाशय का मान्निध्य अनिवार्य है अन्यथा वह तीर्थ कैसा? वह देवस्थान कैसा? देवता तो वही रमते हैं जहाँ मानव का भी मन रमता है—सुन्दर प्राकृतिक दृश्य, वन का एकान्त स्थान, सरिता का सुरम्य एवं पावन तट, पर्वत के उत्तुंग शिखर अथवा उसकी उपान्त भूमियाँ, कलकल रव करने वाले निसंरो का विमृग्यकारी वातावरण, विविध प्रकार के पुष्पों एवं फलों से लदे सुरम्य पादपों एवं लताओं के आकार उद्यान और क्षेत्र—ये ही देव-स्थान हो सकते हैं। बृहत्संहिता (५५.८) का निम्न प्रवचन इस तथ्य की पुष्टि करता है —

वनोपान्तनदीशैलनिर्गरोपान्तभूमिषु ।

रमन्ते देवता नित्यं पुरेषूद्यानवत्सु च ॥

भविष्य-पुराण (प्रथम, १३० वाँ अ०) में भी ऐसा उल्लेख है। पुण्यभूमि भारत के इस विशाल भू-भाग में प्रायः सर्वत्र पुण्य स्थान बिखरे पड़े हैं जिनकी संज्ञा तीर्थों एवं क्षेत्रों के नाम से प्रख्यात है। तत्त्व की बात तो यह है कि मायावी ससार के जाल से बचने के लिए चिरन्तन से मानव ने अदृष्ट महाशक्ति की खोज में उसमें तन्मयता प्राप्त करने के लिए प्राकृतिक एकान्त एवं उदात्त प्रदेशों में जाकर अपनी अध्यात्म-पिपासा की तृप्ति में निवास किया है। जलाशय का सन्निध्य मानव के लिए ही नहीं देव के लिए भी परमावश्यक ही नहीं अनिवार्य है। जिस प्रकार जीवन-यापन बिना जल असम्भव है उसी प्रकार कोई भी देवकार्य—यज्ञ, पूजा, उपामना, सन्ध्यावन्दन आदि बिना जल के नहीं हो सकता। हिन्दू शास्त्रों ने जल को जीवन तो बताया ही है जल शुचि भी है। अतः इन तीर्थ-भूमियों में, प्रख्यात क्षेत्रों में ही पुरातन परम्परा के अनुसार बड़े-बड़े तीर्थों का निर्माण हुआ। तीर्थ तथा देव-मंदिर—दोनों का अन्यान्याश्रय सर्वदा रहा तथा रहेगा।

अथच जिस प्रकार हम आगे देखेंगे—प्रासाद निराकार ब्रह्म की साकार प्रतिकृति के रूप में उद्भावित है उसी प्रकार जलावतार—तीर्थ (जल को जीवन भी कहा गया है) मनुष्य की अपनी निजी आत्मा है जिसको पारकर (पहिचान कर) परमात्मा में लीन होने का तत्त्व अन्तर्हित है। तीर्थ-यात्रा साधन है—साध्य तो मोक्ष है। मोक्ष के ज्ञान, वैराग्य आदि साधनों के साथ-साथ तीर्थ-यात्रा भी एक परम साधन है। ज्ञानियों एवं वैरागियों आदि के लिए आत्मा ही परम तीर्थ है। तीर्थों का तत्त्व सागर के समान गम्भीर है और शैल के समान ऊँचा है। विभिन्न धार्मिक-सम्प्रदायों ने विभिन्न रूप से तीर्थों की परिकल्पना की। शैव एवं शाक्त धर्मों में भगवती के ५१ शक्ति-पीठों का प्रविवेचन है। महाभारत में शतशः तीर्थों का निर्देश है। पुराणों एवं आगमों एवं तन्त्रों में तो यह सख्या सख्यातीत है। सत्य तो यह है कि मनुष्य जब स्वयं तीर्थ है तो मानव वसति-समस्त देश भारतवर्ष एक महातीर्थ है। स्वदेश-प्रेम का यह अद्वितीय मूल मन्त्र है, जहाँ पर जन्म-भूमि की यह लोकोत्तर महिमा बखानी गयी हो। पावन एवं पूज्य विभिन्न सरिताएँ भौगोलिक रूप में ही नहीं परिकल्पित हैं, वे आध्यात्मिक महान्तत्त्व के महास्रोतों की विभिन्न धाराएँ हैं। शैव-दर्शन की इस धारणा में बहुत कुछ मर्म है।

इस अध्याय का नामकरण 'अर्चा-गृह' है। अर्चा-गृह—इस शब्द के व्यापक कलेवर में (अर्चा-अर्थात् अर्च्य-देवों के विग्रह—प्रतिमाएँ, उनके गृह-स्थान) तीर्थ, क्षेत्र, देवालय सभी गतार्थ हैं। हिन्दू-प्रतिमा-विज्ञान को पूर्ण रूप से समझने के लिए हिन्दू-तीर्थों का ज्ञान

परमावश्यक है। हिन्दू-तीर्थ वास्तव में स्थापत्य एवं कला के जीते जागते केन्द्र-संग्रहालय (म्यूजियम) हैं। प्रतिमा-विज्ञान की पृष्ठभूमि—पूजा-परम्परा—की इस पूर्व-पीठिका में अर्चा-गृह नामक इस अध्याय में हम इस पुण्य देश के उन पावन प्रदेशों की एक सक्षिप्त समीक्षा करेंगे जो तीर्थ-स्थानों के नाम से विद्युत है अथवा जहाँ पर देव-दर्शन सुलभ है एवं पुण्यार्जन सुकर। आगे उत्तर-पीठिका में इसी विषय की स्थापत्य की दृष्टि से 'प्रतिमा एवं प्रासाद' नामक अध्याय में तदनुकूल विवेचन का प्रयास होगा।

प्रतिमा—पूजा का स्थापत्य पर जो युगान्तकारी प्रभाव पड़ा अर्थात् अनेकानेक देव-पीठो, देवाल्यो, तीर्थ-स्थानों का उदय हुआ—मन्दिरों का निर्माण हुआ, प्रतिमाओं की स्थापना हुई—उसके भर्म का हम तभी पूर्णरूप से मूल्यांकन कर सकते हैं जब हम पौराणिक धर्म की उस नवीन धार्मिक ज्योति को ठीक तरह से समझ लें जिसकी प्रकाश-किरणों से प्रोज्ज्वल देव-पूजा-परम्परा का प्रादुर्भाव हुआ। पौराणिक पूर्व-व्यवस्था में देवालय-निर्माण तथा देव-पूजा इस नवीन धार्मिक ज्योति की सर्वप्रमुख किरण थी। त्रिमूर्ति-कल्पना, अवतारवाद, पंचायतन-परम्परा आदि सब इसी ब्रह्मज्योति के प्रकाशक यन्त्र हैं।

तीर्थों की परम्परा यद्यपि पौराणिक काल में विशेष रूप से पनपी तथापि तीर्थोद्-भावना का श्रीगणेश वैदिक काल में ही हो चुका था। वैदिक साहित्य में 'तीर्थ' शब्द के इसी अर्थ से बहुत प्रयोग देखे गये हैं। ऋग्वेद (१.४८८) में 'तीर्थे सिन्धूनाम्' उल्लिखित है। इसी प्रकार अथर्ववेद (१८४-७) में 'तीर्थेस्तरन्ति प्रवतो मही' में तीर्थ की महिमा पर सकेत है। तैत्तरीय-ब्राह्मण के निम्न-प्रवचन से भी तीर्थों के माहात्म्य की अति प्राचीन परम्परा पर प्रकाश पड़ता है—यथा घेनुं तीर्थे तपयन्ति—तै० ब्रा० २५-१-८-३। तैत्तरीय संहिता तो साफ-साफ तीर्थ-स्नान का सकेत करती है—तीर्थे स्नाति ६-१-१-२। इसी प्रकार षड्विंश-ब्राह्मण में देव-तीर्थ का पूर्ण आभास है—चैतद्वै देवाना तीर्थम् ३-१। इसी प्रकार अनेकानेक सन्दर्भ (जैसे पचविंश ब्राह्मण ६-४, शाखायन श्रौत-सूत्र ५-१४-२) वैदिक बाहुल्य से समुद्भूत किये जा सकते हैं।

प्रश्न यह है कि इन तीर्थों—देवाल्यों के अर्चा-गृहों में प्रथम अर्चा (देव-प्रतिमा) की प्रतिष्ठा हुई कि अर्चा-गृह-देवाल्यों एवं तीर्थों का प्रथम निर्माण हुआ जिनमें अर्चा की प्रतिष्ठा बाद में की गयी। इस प्रश्न का उत्तर असन्दिग्ध रूप से नहीं दिया जा सकता। हाँ, यह अवश्य है कि भारत के धार्मिक भूगोल में शतशः ऐसे नाम हैं जिनसे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि प्रथम देव-विशेष की प्रतिमा प्रतिष्ठापित की गयी जो उस देव-विशेष की भक्ति-परम्परा अथवा उपासना-परम्परा का प्रतिनिधित्व अथवा प्रतीकत्व करती थी। पुनः कालान्तर पाकर समृद्ध भक्तों के द्वारा उस स्थान पर मन्दिर बनवाये

गये, बापी, कूप, तडाग आदि भी खुदवाये गये और पुष्पोद्यानादि की संयोजना भी की गयी। दर्शनार्थी यात्रियों के लिए निवासार्थ मण्डपादि भी बनाये गये। अतः जहाँ उस स्थान-विशेष पर एकमात्र देव-प्रतिमा ही प्रथम प्रतिष्ठित थी वहाँ आगे चलकर एक बड़ा विशाल मंदिर बन गया एवं मंदिर के आवश्यक अन्य निवेश भी सहज ही उदय हो गये। मयमत (दे० अ० ८) में प्रासाद (देवालय अर्थात् द्राविड़ शैली में निर्मित एवं प्रतिष्ठित विमान-प्रासाद) शब्द की परिभाषा में जो प्रवचन है —

सभा शाला प्रपा रंगमण्डपं मन्दिरं तथा ।

प्रासाद इति विख्यातं

॥

उसमें सभा, शाला, प्रपा, (पानीयशाला-पियाऊ), रंगमण्डप, नाट्यशाला अथवा प्रेक्षागृह (जहाँ पर अवसर विशेष पर विभिन्न धार्मिक समारोह सम्पन्न होते थे और नाटक, खेल आदि भी होते थे) तथा मन्दिर—इन पाँचों को प्रासाद की सजा देने का क्या रहस्य है? इस सम्बन्ध में प्रोफेसर कुमारी डा० स्टैलाक्रान्जिस (दे० हिन्दू-टेम्पल, ग्रथ प्रथम) की निम्न समीक्षा बड़ी सार्थक है—

“...They are part of the whole establishment of a south Indian temple. The meaning of Prasada is extended here from the temple itself (Mandira) to the various halls also which are attached to it”

अर्थात् ये पाँचों निवेश दाक्षिणात्य मन्दिर के पूरे निवेश के भिन्न-भिन्न अंग हैं। इस प्रकार मन्दिर के अर्थ में प्रयुक्त ‘प्रासाद’ शब्द मन्दिर के ही अवयवभूत अन्य भवन, जैसे सभा (असेम्बली-हॉल) अर्थात् मण्डप, शाला (विभिन्न परिवार-देवों के निकेतन एवं पुजारियों के निवास-भवन, कथावाचको के पुराण-पीठ, देव-दर्शनार्थियों की विश्राम-शालाएँ), प्रपा-जलागार, तथा रंगमण्डप के लिए भी प्रासाद शब्द का प्रयोग उचित ही है। अवयवों का नाम अवयव के लिए प्रयुक्त करना पुरानी परम्परा है।

पुर-निवेश (दे० लेखक का ‘भारतीय वास्तु-शास्त्र’—इस अध्ययन का प्रथम ग्रथ) में हमने देखा प्राचीन भारत के नगर-विकास में मन्दिरों ने महान योग दिया। मन्दिर-नगरो (टेम्पल सिटीज) के विकास की कहानी में मन्दिर की स्थापति एवं उसकी धार्मिक गरिमा विशेष उपकारक तो थी ही साथ ही तीर्थ-यात्रियों के सुविधार्थ विभिन्न आवास-योग्य निवेश एवं विहार-योग्य बसतियाँ तथा संचार-सौकर्य के लिए बीधियाँ (मगलबीथी आदि) ही नहीं थी बल्कि समृद्ध भक्तों ने अपने दान से विभिन्न मन्दिर-निवेशों की अभिवृद्धि भी की जिससे एक मन्दिर के स्थान पर अनेक मन्दिर बन गये, एक प्रतिमा के स्थान पर अनेक प्रतिमाएँ पूजी जाने लगी। एक मन्दिर एक नगर में परिणत हो गया।

मंदिर-नगरों की इस प्राचीन परम्परा के गर्भ से ही शतशः ऐसे तीर्थ-स्थान उदय हुए हैं जिनके नाम भी उस देव-स्थान के अधिष्ठातृ देव से सकीर्तित किये गये। उदा-हरणार्थ विष्णु (अथवा नारायण) के नाम पर विष्णु-पुर (बगाल), विष्णु-नद (पंजाब), विष्णु-प्रयाग (अनकनन्दा तथा दुग्धगंगा का सगम-हिमाद्रि), विष्णु-काची (मद्रास प्रदेश का कजीवरम), नारायण-पुर (दे० पद्मपुराण—‘य प्रयाति स पूतात्मा नारायणपुरं व्रजेत्’), नारायणाश्रम (ब्रह्मपुराण में सकीर्तित) आदि प्रसिद्ध हैं। इसी प्रकार वैष्णव-लाङ्छनो—चक्र, पद्म आदि को लेकर विभिन्न तीर्थ-नगरों—मंदिर-नगरों का उदय हुआ, जैसे चक्रतीर्थ, पद्मपुर, पद्मावती आदि। विष्णु के विभिन्न अवतारों से भी अनेक स्थान एवं प्रदेश सम्बन्धित हैं जैसे मत्स्य-देश—आधुनिक जयपुर (मत्स्यावतार), कूर्मस्थान-आधुनिक कुमायूँ का (कूर्मावतार)। इसी प्रकार नृसिंहावतार, रामावतार, कृष्णावतार पर विभिन्न स्थानों के नामकरण हैं।

रुद्र-शिव के नाम पर भी अनेक शैव पीठों एवं शैव नगरों का उदय हुआ। रुद्र-प्रयाग, शिव-कांची, ईशान-तीर्थ, वैद्यनाथ, केदारनाथ, सोमनाथ, रामेश्वर आदि आदि। सरस्वती और दृषद्वती नामक दो देवन्दियों के अन्तरावकाश में प्रकल्पित ‘ब्रह्मावर्त’ पावन प्रदेश में ब्रह्मा का आज भी अर्हनिश नाम लिया जाता है। ब्रह्म-वाहन हंस के नाम पर हंसतीर्थ का ब्रह्म-पुराण में सकेत है—ब्रह्मावर्ते कुशावर्ते हंसतीर्थे तथैव च। इसी प्रकार सूर्य एवं चन्द्र के पावन क्षेत्रों—भास्कर क्षेत्र जो आधुनिक कोणाक-पुरी (उड़ीसा) से १६ मील की दूरी पर स्थित है, तथा सोमतीर्थ (गुजरात के दक्षिण ओर) का नाम आज भी प्रोज्ज्वल एवं प्रख्यात है।

स्कन्द (कार्तिकेय), गणेश, काम, इन्द्र (अथवा शक्र), अग्नि (अथवा हुताशन) आदि देवों के नाम पर भी अनेक स्थान विख्यात हैं। कार्तिकेयपुर (अलमोड़ा) से हृद्य परिचित ही है। स्कन्दाश्रम का उल्लेख ब्रह्मपुराण में आया है। वैनायक-तीर्थ की प्रसिद्धि भी कम नहीं है। काम-रूप (भगवती कामाख्या का पीठ—असम) शाक्त-पीठ के महा माहात्म्य का दैनंदिन गौरव बढ़ा रहा है। शक्र-तीर्थ, हुताशन-तीर्थ पुराणों में निर्दिष्ट हैं।

देवी-तीर्थों के ५१ पीठों का हम सकेत कर ही चुके हैं। उनकी तालिका प्र० वि० पृ० १६१ पर द्रष्टव्य है। यहाँ पर कालिकाश्रम (दे० ब्रह्मपुराण), विरजाक्षेत्र (उड़ीसा का आधुनिक यजपुर), श्रीतीर्थ (पुरी), गौरी-तीर्थ (दे० पद्म-पुराण), श्रीनगर (काश्मीर), भवानीपुर (कलकत्ता का दक्षिण भाग तथा बोगरा जिला का भी भवानीपुर) आदि देवी-स्थानों का सकेतमात्र अभीष्ट है। काशी, मथुरा, अयोध्या आदि सात पुण्य नगरियों का हम सकेत कर ही चुके हैं। पुष्करक्षेत्र (अजमेर के निकट), ब्राह्म-तीर्थ एवं विन्ध्याचल-दुर्गा-तीर्थ की भी बड़ी महिमा है। अस्तु, इन नामों के निर्देश का अभिप्राय, जैसा ऊपर

मकेत है कि बहुसंख्यक नगरों का विकास, पावन देवस्थानों, तपोभूत आश्रमों एवं विभिन्न भगवदावतारों के क्रीडाक्षेत्र से सम्पन्न हुआ जो कालान्तर में प्रसिद्ध देव-पीठों के रूप में प्रख्यात हुए। इन्हीं पीठों पर कालान्तर में बड़े-बड़े मन्दिरों का निर्माण हुआ, अनेकानेक भव्य मूर्तियों की प्रतिष्ठा हुई तथा भारतीय शिल्प एवं वास्तु-कलाएँ निरंतर उठी।

हम सम्बन्ध में एक तथ्य और है। पौराणिक धर्म में देव-पूजा से सम्बन्धित जो प्राचीन स्थान संकीर्तित हैं वे स्थापत्य की दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं हैं। पौराणिक एवं तांत्रिक उपासना से प्रभावित देव-पूजा का स्थापत्य पर जो महा प्रभाव पड़ा वह मध्यकालीन है। स्थापत्य में जो देवालय-निर्देशन हम प्राप्त करते हैं वे सब ५वीं शताब्दी से अर्वाचीन—विशेषकर ११वीं शताब्दी से लेकर १७वीं शताब्दी तक की अवधि में भारतीय स्थापत्य का स्वर्णिम प्रभात मध्याह्न मूर्त्य की प्रखर किरणों से आलोकित हो उठा। अतः ये ही निर्देशन प्रतिमा-पूजा के स्थापत्य पर प्रभाव के परम निर्देशन हैं।

प्रासाद-स्थापत्य के विकास एवं प्रोल्लास की मनोरम झाँकी हम पीछे देख चुके हैं (दे० 'प्रासाद-कला-कृतियों पर एक विहगम दृष्टि')। आगे मूर्ति-स्थापत्य के विपुल विलास पर हमने 'भारतीय मूर्ति-कला पर एक विहगम दृष्टि' के द्वारा इस देव-पूजा से प्रभावित भारतीय स्थापत्य में प्रतिमा-निर्देशनों के वृहत् विजृम्भण का इतिहास प्रस्तुत करेंगे।

प्रतिमा-विज्ञान के शास्त्रीय सिद्धान्त

१. विषय-प्रवेश

इस खण्ड की पूर्व-पीठिका के विगत नौ उपखण्डों में प्रतिमा-विज्ञान की पृष्ठभूमि पूजा-परम्परा पर जो उपोद्घात प्रस्तुत किया गया, उसके विभिन्न विषयों की अवतारणा से प्रतिमा-विज्ञान के प्रयोजन पर जो प्रकाश पड़ा उससे इस उपोद्घात के मर्म का हम भलीभाँति मूल्यांकन कर सके होंगे। प्रतीकोपासना एवं प्रतिमा-पूजा की परम्परा का विभिन्न दृष्टिकोणों से यह औपोद्घातिक विवेचन प्रतिमा-विज्ञान के उस मनोरम एवं विस्तीर्ण अधिष्ठान का निर्माण करता है जिस पर प्रतिमा अपने दिव्यरूप के प्रकाश-पुज को वितरण करने में समर्थ हो सकेगी। किसी भी देव-प्रतिमा का प्रतिमा-पीठ एक अनिवार्य अंग है। प्रतिमा-विज्ञान और पूजा-परम्परा के इसी अनिवार्य सम्बन्ध के मर्म को पूर्णरूप से पाठकों के सम्मुख रखने के लिए बड़े संक्षेप में इस परम्परा का यह विहंगावलोकन इस ग्रन्थ की सर्वप्रमुख विशेषता है। अस्तु, अब प्रतिमा-निवेश की कलात्मक विवेचना करना है। प्रतिमा-विज्ञान शास्त्र एवं कला दोनों हैं। अतः सर्वप्रथम हम आगे के अध्याय में प्रतिमा-निर्माण-परम्परा पर शास्त्रीय (अर्थात् प्रतिमा-विज्ञान के सिद्धान्तों को प्रतिपादन करनेवाले विभिन्न ग्रन्थ—पुराण, आगम, शिल्प-शास्त्र आदि) तथा स्थापत्य (अर्थात् स्थापत्य केन्द्रों में विकसित विभिन्न शैलियों एवं प्रकल्पित बहुविध मूर्तियाँ) दोनों दृष्टियों से विवेचन करेंगे। पुनः इस प्रविवेचन से प्राप्त प्रतिमा-निर्माण-परम्परा के नाना घटकों से प्रादुर्भूत 'प्रतिमा-वर्गीकरण' नामक अध्याय में 'प्रतिमा-निर्माण' की विभिन्न प्रेरणाओं पर जानपदीय संस्कारों तथा धार्मिक प्रगतियों का कैसा प्रभाव पड़ा—इन सबका हम मूल्यांकन कर सकेंगे।

भारत का प्रतिमा-विज्ञान भारतीय वास्तु-शास्त्र का एक प्रोज्ज्वल अंग है। अतएव यहाँ की प्रतिमा-निर्माण-कला यहाँ की वास्तु-कला से सदैव प्रभावित रही। इसके अतिरिक्त चूँकि प्रतिमा-निर्माण का प्रयोजन उपासना रहा अतएव विविध उपासना-प्रकारों में से प्रतिमा-निर्माण में विविध द्रव्यों का प्रयोग वाञ्छित एवं सौविध्यपूर्ण होने के कारण यहाँ के प्रतिमा-द्रव्यों में प्रायः सभी भौतिक द्रव्य एवं धातुएँ तथा रत्नजात जैसे मृत्तिका, काष्ठ, चन्दन, पाषाण, लौह, रीतिका, ताम्र, स्वर्ण, माणिक्य आदि रत्न भी

परिकल्पित किये गये। इस दृष्टि से भारतवर्ष के प्रतिमा-निर्माण की द्रव्यजा एवं चित्रजा कला-संसार के स्थापत्य में एक अद्वितीय स्थान रखती है। यूनान और रोम आदि योरोपीय देशों में, जहाँ पर इस कला का सुन्दर विकास पाया गया है केवल पाषाण का ही प्रबल प्रयोग हुआ है। अतएव वहाँ की कला में विविध द्रव्यापेक्षी वह बहुमुखी विकास नहीं मिलेगा जो यहाँ की वरेण्य विभूति है। 'प्रतिमा-द्रव्य' नामक आगे के अध्याय में इस विषय की सविस्तार समीक्षा की गयी है।

आगे के विभिन्न अध्यायों में प्रतिपादित भारतीय 'प्रतिमा-विज्ञान' के अन्य आधार-भूत सिद्धान्त, जैसे प्रतिमा-मान-विज्ञान, प्रतिमा-विधान अर्थात् प्रतिमा के अंगोपांग के विभिन्न मान एवं मानदण्ड के साथ-साथ प्रतिमा-भूषा के लिए इस देश में जो भूषा-विन्यास-कला का प्रगल्भ प्रकर्ष देखने को मिलता है, उसकी सुन्दर छटा के दर्शन हमें आगे के अध्याय में करने को मिलेंगे। इस भूषा-विन्यास-कला का भारतीय स्थापत्य में जो विलास देखने को मिलता है उसके दो प्रधान स्वरूप हैं—एक बाह्य चित्रण अर्थात् दैहिक एवं दूरा आभ्यन्तर अर्थात् आत्मिक। अतः बाह्य चित्रण का अद्भुत विकास जैसे अनेकमुखी प्रतिमा अथवा बहुमुखी प्रतिमा के मर्म को न समझने वाले कतिपय समीक्षकों ने इस विषय में बड़ी भ्रान्त धारणाएँ की हैं। इसका कारण उनका प्रतिमा-निर्माण-प्रयोजन का ज्ञानाभाव ही है। इसी कोटि में प्रतिमा-आयुष, प्रतिमा-वाहन एवं प्रतिमा-आसन आदि भी परिकल्पित किये जाते हैं। आभ्यन्तर-चित्रण की आभा के दर्शन हम भारतीय प्रतिमाओं की विभिन्न मुद्राओं—वरद, ज्ञान, वैराग्य, व्याख्यान में पाते हैं। इन मुद्राओं का क्या मर्म है? इनका प्रायोजन क्या है? इनके चित्रण में कलाकार का कौतूहल-स्र उद्देश्य है? इन सभी प्रश्नों के कौतूहल का शमन आगे के मुद्राध्याय में मिलेगा।

भारतीय कला यान्त्रिक अर्थात् प्रायोगिक एवं मनोरम अर्थात् रसास्वाद कराने वाली दोनों ही है। वात्स्यायन के काम-शास्त्र में सूचित एवं उसके प्रसिद्ध टीकाकार के द्वारा प्रौढभिन्न परम्परा-प्रसिद्ध चौसठ कलाओं (दे० लेखक का भारतीय वास्तु-शास्त्र, वास्तु-विद्या एवं पुर-निवेश) में वास्तुकला भी एक कला है। परन्तु कालान्तर पाकर इस कला के व्यापक विकास एवं आविर्भाव में प्रायः सभी प्रमुख कलाएँ अपने स्वाधीन अस्तित्व को खो बैठी। भवन-निर्माण-कला, प्रासाद-रचना, पुर-निवेश, प्रतिमा-निवेश, चित्र-कला एवं यन्त्र-कला—भारतीय कला के व्यापक कलेवर के ये ही षडंग हैं। इन कलाओं में चित्र-कला (जो प्रतिमा-निर्माण-कला का ही एक अंग है) के मर्म का उद्घाटन करते हुए विष्णु-धर्मोत्तर का प्रवचन है कि चित्र-कला, बिना नाट्य और संगीत-इन दो कलाओं के मर्म को पूरी तरह समझे, प्रस्फुटित नहीं हो सकती। नाट्य कला का

प्राण रसानुभूति अथवा रसास्वाद है जिसे काव्य-शास्त्रियों ने लोकोत्तरानन्द-ब्रह्मानन्द-सहोदर माना है। प्रतिमा-कला एव चित्र-कला के प्रविवेचन में समरागण सूत्रधार वास्तु-शास्त्र में एक अध्याय 'रस-दृष्टि' के नाम से लिखा गया है। अतः यह अध्याय विष्णु धर्मोत्तर में साकेतित प्रतिमा-कला की रसात्मिका प्रवृत्ति का ही प्रोत्सास है। प्रतिमा-निर्माण में रसानुभूति का यह संयोग समरागण की अपनी विशेष देन है। इस विषय की सविस्तार समीक्षा आगे के 'प्रतिमा-विधान' में 'रसदृष्टि' नामक शीर्षक में द्रष्टव्य है।

प्रतिमा का आध्यत्मिक अथवा धार्मिक उपासनात्मक अथवा उपचारात्मक प्रयोजन पूजा-परम्परा एव उसकी पद्धति है। परन्तु प्रतिमा का स्थापनात्मक अथवा स्थापत्यात्मक प्रयोजन प्रासाद (मन्दिर) में प्रतिष्ठा है। प्रासाद एव प्रतिमा का वही सम्बन्ध है जो शरीर और प्राण का है। बिना प्रतिमा प्रासाद निष्प्राण है। यद्यपि मध्यकालीन विचारधारा के अनुरूप प्रासाद स्वयं प्रतिमा है—प्रासाद विश्वमूर्ति की भौतिक प्रतिकृति है अथवा वह अर्चागृह (प्रतिमा का घर) के साथ-साथ स्वयं अर्घ्य है। हिन्दू-प्रासाद की रचना-पद्धति में प्रासाद-कलेवर के विभिन्न अंगों के निर्माण में प्रतिमा-प्रतीकों का ही प्राधान्य है। प्रासाद का यह तात्त्विक मर्म लेखक के प्रासाद-निवेश में विशेष द्रष्टव्य है। वास्तव में प्रासादो-मन्दिरों की विरचना का एकमात्र उद्देश्य उनमें देव-प्रतिमा की प्रतिष्ठा है। अतः प्रासाद एव प्रतिमा के इस घनिष्ठ सम्बन्ध एवं उनकी वास्तुशास्त्रीय विभिन्न परम्पराओं तथा प्रतिमा-परिकल्पना की विभिन्न उपचेतनाओं तथा शैलियों का कुछ-न-कुछ विवेचन आवश्यक ही है। इसी हेतु 'प्रासाद एव प्रतिमा' नामक अध्याय में प्रासादों में प्रतिमा-निवेश एव प्रतिमा-प्रतिष्ठा के मौलिक तरंगों का निरूपण किया गया है।

२. प्रतिमा-निर्माण-परम्परा

प्रतिमा-निर्माण-परम्परा की शास्त्रीय धारा के पाँच प्रमुख स्रोत हैं—उनका उदगम एक ही महास्रोत से हुआ अथवा वे पृथक्-पृथक् स्वाधीन स्रोत हैं—इस पर असंदिग्ध दृष्टि से नहीं कहा जा सकता। हाँ, आगे की समीक्षा से इस पर कुछ प्रकाश अवश्य पड़ेगा। प्रतिमा-निर्माण-परम्परा के जिन पाँच स्रोतों का ऊपर सकेत किया गया है उनको पुराण, आगम, तन्त्र, शिल्पशास्त्र तथा प्रतिष्ठा-पद्धति के नाम से हम संकीर्तित कर सकते हैं। इसके प्रथम कि हम इन सब पर अलग-अलग से इस विषय की अवतारणा करें एक दो तथ्यों का निर्देश आवश्यक है।

भारत के वास्तु-बैभव के महाप्रसार का कारण पौराणिक धर्म है। पौराणिक-धर्म की सर्वातिशायिनी विशेषता पूर्ण-व्यवस्था है। पूर्ण में देवालय-निर्माण, प्रतिमा-प्रतिष्ठा

एव वापी, कूप, तडाग आदि के निर्माण प्रमुख हैं। ये सब जन-धर्म की उस व्यापक प्रवृत्ति अर्थात् समुणोपासना के ही अंग हैं जिनकी, जनसमाज की धार्मिक एव आध्यात्मिक पिपासा के शमन-हेतु तथा परलोक-निर्माणार्थ और आमुष्मिक निःश्रेयस के सम्पादनार्थ, व्यवस्था की गयी। अतः अध्यात्म-प्रधान इस देश में महाराजाओं की अपार धनराशि सामन्तो, श्रेष्ठियों एव सभी सम्पन्न व्यक्तियों की अर्जित सम्पदा का एकमात्र लक्ष्य, अपने इष्टदेव के अर्चागृह-निर्माण एव अन्यान्य धर्मार्थ-कार्यों में व्यय करना था। अतएव पुरातन वास्तु-कला के स्मारक-निर्देशनों में—वे ब्राह्मण हैं अथवा बौद्ध या जैन, सभी में पूजा-वास्तु या धार्मिक-वास्तु की प्रमुखता ही नहीं उसी की एकमात्र सत्ता है। परिणामतः पूर्व एव उत्तर मध्य काल में प्रामाद-रचना का एक स्वर्णयुग प्रादुर्भूत हुआ जिसमें शतशः भव्य प्रामादों, विमानों, मठों, विहारों, चैत्यों, तीर्थ-स्थानों, स्नान-घट्टों, पुष्करिणियों एव नडागों का निर्माण हुआ। मध्यकालीन इस वास्तु-वैभव के उदय का अनुपगत प्रभाव प्रतिमा-निर्माण पर भी पड़ा। इस दृष्टि से भारत की वास्तुकला का विकास एव उसकी वृद्धि भारत की प्रस्तरकला की अन्योन्यापेक्ष्य ही नहीं समकालिक भी है। इस आधारभूत तथ्य के हृदयगम करने पर ही हम प्रतिमा-निर्माण-परम्परा के मूलाधारों की एकात्मकता का मूल्यांकन कर सकते हैं।

प्रतिमा-निर्माण-परम्परा के जिन स्रोतों का ऊपर सेकेत किया गया है उनके सबन्ध में एक सामान्य दूसरा तथ्य यह है कि इन सभी स्रोतों को दो व्यापक वर्गों में वर्गीकृत किया जा सकता है—वास्तु-शास्त्रीय तथा अ-वास्तुशास्त्रीय। प्रथम से तात्पर्य वास्तु-शास्त्र के उन स्वाधीन ग्रन्थों से है जिनमें विश्वकर्माय शिल्प (या विश्वकर्म-वास्तुशास्त्र), मयमत, मानसार, समरागणसूत्रधार आदि वास्तु-विद्या के नाना ग्रन्थों (दे० लेखक का भा० बा० शा०) का परिगणन है। अ-वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में पुराणों, आगमों, तन्त्रों के माघ-माघ उन विभिन्न ग्रन्थों का समावेश है जिनकी विरचना का प्रयोजन पूजा-पद्धति, मन्दिर-प्रतिष्ठा आदि से है। ज्योतिष के ग्रन्थ तो अर्ध-वास्तुशास्त्रीय कहे जा सकते हैं। इन स्रोतों में वैदिक बाह्यमय (महिता, ब्राह्मण, सूत्र-ग्रन्थ आदि) का सकीर्तन नहीं किया गया है—इसका क्या रहस्य है? वैसे तो वास्तु-विद्या के जन्म, विकास एवं वृद्धि के इतिहास में प्रथम स्थान सूत्र-ग्रन्थों को दिया गया है (दे० भा० शा०) वास्तु-विद्या के प्राचीन आचार्य वैदिक-कालीन ऋषि ही परिकल्पित हैं। वास्तु-विद्या की दो महागाथाओं के मूल प्रवर्तक विश्वकर्मा एव मय वैदिक-कालीन ही हैं। अशुमद्भेद तथा सकलाधिकार के प्रख्यात प्रणेता काश्यप और अगस्त्य भी वैदिक-कालीन ऋषियों में ही परिगणित किये जाते हैं। अतः यह निष्कर्ष असगत न होगा कि पौराणिक वास्तु-विद्या का मूलाधार वैदिक वास्तु-विद्या है। परन्तु वैदिक वास्तु-विद्या (विशेष कर

सूत्र-कालीन वास्तु-विद्या) का विशेषकर वदिरचना (जो पूजा-वास्तु अर्थात् प्रासाद-निर्माण की जननी है) ही प्रतिपाद्य विषय था तथा उस काल की प्रतिमा-कल्पन-परम्परा एक प्रकार से अनार्य-संस्था थी अतएव प्रतिमासापेक्ष्य पौराणिक देवोपासना के उदय में जहाँ वैदिक मूलाधार स्पष्ट था वहाँ अनार्यों की—इस देश के मूल निवासियों की—प्रतीकोपासना का भी कम प्रभाव नहीं पड़ा। पुराणों का देववाद वैदिक देववाद का ही विजृम्भण है। पुराणों की देवरूपोद्भावना (अर्थात् आइकनोलोजी जो प्रतिमालक्षण आइकनोग्राफी की जननी है) का मूलाधार वैदिक ऋचाएँ ही हैं। परन्तु प्रतिमा-पूजा (जो अनार्यों की प्रतीकोपासना के गर्भ से उदित हुई) विशुद्ध वैदिक-संस्था नहीं थी, अतएव हमने प्रतिमा-निर्माण-परम्परा के प्राचीन स्रोतों में वैदिक वाङ्मय का उल्लेख नहीं किया।

अब प्रश्न यह उपस्थित होता है, जैसा कि ऊपर संकेत किया गया है कि वास्तु-विद्या की शास्त्रीय परम्परा (जिसमें प्रतिमा-विज्ञान भी सम्मिलित है) के उद्भावक आचार्यों में वैदिक ऋषियों की ही प्रमुखता है—उमका क्या रहस्य है? भत्स्यपुराण, बृहत्संहिता एवं मानसार में निर्दिष्ट वास्तु-विद्या के प्रतिष्ठापक आचार्यों की एक महती संख्या है (दे० भा० वा० शा०) जिनमें वशिष्ठ, विश्वकर्मा, मय, नमजित, गरु, बृहस्पति, अगस्त्य, त्वष्टा, काश्यप, भृगु, पराशर आदि वैदिक-कालीन ही नहीं वैदिक वाङ्मय के विद्यार्थी भी हैं। वास्तु-कला के समान ही प्रतिमा-शास्त्र पर भी इन प्राचीन आचार्यों का निर्देश प्राचीन ग्रन्थों में पाया जाता है। उदाहरणार्थ बृहत्संहिता में 'प्रतिमालक्षण' के अवसर (दे० अ० ५७ वाँ) पर बराह-मिहिर ने नमजित तथा वशिष्ठ के ऐतद्विषयक पूर्वाचार्यत्व पर संकेत किया है। नमजित के चित्रलक्षण एवं प्रतिमा-लक्षण नामक दो ग्रन्थों की प्रामाणिकता पर किसी को सन्देह नहीं। बृहत्संहिता के प्रसिद्ध टीकाकार उत्पल का प्रामाण्य (दे० श्लो० १७ वाँ, अ० ५७ वाँ) ही पर्याप्त है। वशिष्ठ का ग्रन्थ अप्राप्य है। काश्यप के शिल्पशास्त्र (अशुमद्भेद) तथा अगस्त्य के सकलाधिकार से हम परिचित ही हैं। अतः यह निर्धारण बड़ा कठिन है कि वैदिक-काल में ही प्रतिमा-निर्माण-परम्परा पल्लवित हो चुकी थी कि नहीं? बहुत सम्भव है वास्तु-विद्या की अन्य विद्याओं के समकक्ष प्रतिष्ठापक ही इन अतीत महापुरुषों की परिकल्पना की गयी हो। अठारह व्यासों की परम्परा से हम परिचित हैं। वैदिक ऋचाओं की सकलनों की तो बात ही क्या। अष्टादश पुराणों एवं विशालकाय महाभारत के रचयिता व्यास की जैसी परम्परा है, सम्भव है, वैसी ही परम्परा इन प्राचीन वास्तु-आचार्यों की हो। इस समीक्षा से इतना तो निष्कर्ष अवश्य निकलता है कि जिस प्रकार से प्रतिमा-पूजा एक अति प्राचीन परम्परा है वह वैदिककाल में भी विद्यमान थी (दे०

पृ० पी०) उसी प्रकार प्रतिमा-निर्माण-परम्परा भी अति पुरातन परम्परा है। भाषा और व्याकरण का अन्योन्यापेक्षी जन्म एवं विकास प्रतिमा-पूजा एवं प्रतिमा-निर्माण का भी है।

अस्तु, इस औपोद्घातिक संकेत के अनन्तर अब प्रतिमा-निर्माण-परम्परा की दोनों धाराओं—शास्त्रीय एवं स्थापत्यात्मक—की समीक्षा का अवसर आता है। परन्तु इसी श्रृंखला में इन दोनों विषयों की अन्यत्र (दे० स्थापत्य-शास्त्र—एक विहगम दृष्टि तथा भारतीय-स्थापत्य में पाषाण-कला का एक विहगावलोकन) समीक्षा होने के कारण यहाँ पिष्टपेषण होगा। अथच, इस विषय की एक संक्षिप्त समालोचना हमारे 'प्रतिमा-विज्ञान' पृ० १७६-६२ में है अतः पाठक उसका परिशीलन नहीं करे।

३. प्रतिमा-वर्गीकरण

स्वभावतः किसी भी वर्गीकरण के कतिपय मूलाधार होते हैं ? अतः प्रतिमा-वर्गीकरण के कौन से मूलाधार परिकल्पित होने चाहिए ? भारतीय वास्तुशास्त्र (प्रतिमा-विज्ञान जिसका प्रमुख प्रतिपाद्य विषय है) का उद्गम भारतीय धर्म के महास्रोत से हुआ, अतः जैसा कि पूर्व पृष्ठों से स्पष्ट है, प्रतिमा-विज्ञान का प्रयोजन इसी धर्म की भक्ति-भावना अथवा उपासना-परम्परा के साधन-रूप में परिकल्पित है। अथच, यह उपासना-परम्परा अपने बहुमुखी विकास में नाना धर्मों एवं धर्म-सम्प्रदायों, मतों एवं मतान्तरो के अनुरूप नाना रूपों में दृष्टिगोचर होती है। परिणामतः भारतीय प्रतिमाओं के नाना वर्ग स्वतः सम्भूत हुए। भारतीय स्थापत्य-शास्त्र के ग्रंथों में ही नहीं, भारतीय स्थापत्य कला-केन्द्रों में भी प्रतिमाओं की इस अनेक-वर्गता के दर्शन होते हैं। अतः भारतीय प्रतिमा-वर्गीकरण बड़ा कष्टसाध्य है। प्रतिमाओं के वर्गीकरण में एकाध मूलाधार से काम नहीं बनना जैसा कि आगे स्पष्ट है। पहले हम पूर्वपक्ष के रूप में विद्वानों में प्रचलित प्रतिमा-वर्गीकरणों का निर्देश करेगे पुनः सिद्धान्त-पक्ष के रूप में इस अध्ययन के प्रतिमा-वर्गीकरण पर संकेत करेंगे।

(अ) प्रतिमा-केन्द्रानुरूपी-वर्गीकरण—भारतीय प्रस्तर-कला के आधुनिक ऐतिहासिक ग्रन्थों में प्रतिमा-वर्गीकरण का आधार प्रतिमा-कला-केन्द्र माना गया है, अतएव कला-केन्द्रानुरूपी वर्गीकरण निम्न प्रकार से निर्देश्य है—

- | | |
|---------------------|-------------------------------|
| १—गान्धार-प्रतिमाएँ | ४—तिब्बती (महाचीनी) प्रतिमाएँ |
| २—मगध-प्रतिमाएँ | ५—द्राविडी-प्रतिमाएँ |
| ३—नैपाली-प्रतिमाएँ | ६—मथुरा की प्रतिमाएँ |

परन्तु यह वर्गीकरण वैज्ञानिक नहीं है, यह तो एकमात्र ऊपरी व्याख्यान है क्योंकि

इन विभिन्न केन्द्रों की प्रतिमाओं की एक ही शैली हो सकती है। अतः इन वर्गीकरण का अतिव्याप्ति-दोष स्पष्ट है।

(ब) धर्मानुरूपी वर्गीकरण—वैदिकधर्म में देव-भावना का क्या रूप था, पौराणिक देववाद में कौन से लक्षण एवं लक्षण थे, एवं तान्त्रिक भाव एवं आचार से अनुप्राणित होकर देव-वन्द का कैसा स्वरूप विकसित हुआ—इन प्रश्नों का समाधान करने वाला यह वर्गीकरण है—१. वैदिक, २ पौराणिक तथा ३. तान्त्रिक। भारतीय प्रतिमाओं के इस वर्गीकरण में अव्याप्ति-दोष निश्चित है—वैदिक, पौराणिक एवं तान्त्रिक धर्मानुरूप देव-प्रतिमाओं के अतिरिक्त बौद्ध एवं जैन प्रतिमाओं की एक लम्बी सूची है, सुदीर्घकालीन परम्परा एवं सुविख्यात कला भी। यदि यह कहा जावे, बौद्धों एवं जैनों के भी तो पुराण और तन्त्र है सो बात नहीं। बौद्धों एवं जैनों की पौराणिक एवं तान्त्रिक प्रतिमाएँ ब्राह्मणों की पौराणिक एवं तान्त्रिक प्रतिमाओं से सर्वथा विलक्षण हैं।

(स) धर्म-सम्प्रदायानुरूपी वर्गीकरण—जैसे शैव, वैष्णव, मौर, शाक्त, गाणपत्य आदि—भी ठीक नहीं क्योंकि यह वर्गीकरण भी विशाल नहीं है, अव्याप्ति-दोष इसमें भी है। अतः बहुत से विद्वानों ने भारतीय प्रतिमाओं का निम्न वर्गीकरण प्रस्तुत किया है—

१—ब्राह्मण-प्रतिमाएँ (अ) पौराणिक (ब) तान्त्रिक

२—बौद्ध-प्रतिमाएँ (अ) पौराणिक (ब) तान्त्रिक

३—जैन-प्रतिमाएँ (अ) पौराणिक (ब) तान्त्रिक

प्रतिमाओं के इस व्यापक एवं बाह्य वर्गीकरण के उपरान्त अब सूक्ष्म रूप से कुछ अन्तर्दर्शन करे। राव महाशय ने (दे० एलिमेंट्स आफ हिन्दू आइडनोप्राफी) ब्राह्मण प्रतिमाओं के निम्न तीन प्रधान वर्गीकरण परिकल्पित किये हैं—

१—चल और अचल प्रतिमाएँ

२—पूर्ण और अपूर्ण प्रतिमाएँ

३—शान्त और अशान्त प्रतिमाएँ

चलाचल प्रतिमाओं के वर्गीकरण का आधार यथानाम प्रतिमाओं को एक स्थान से दूसरे स्थान पर ले जाया जा सकता है कि नहीं—अर्थात् चालनीयत्व या अचालनीयत्व है। चल प्रतिमाओं के निर्माण में ऐसे द्रव्यों का प्रयोग किया जाता है जो हलके हो—घातु—स्वर्ण, रजत, ताम्र आदि तथा वे अपेक्षाकृत छोटी होती हैं। अचला प्रतिमाओं के निर्माण में पाषाण-प्रयोग स्वाभाविक है और वे बड़ी, लम्बी, विशाल और गरु होती हैं। भृगुवैखानसागम के अनुसार चल और अचला प्रतिमाओं के पुनः निम्न भेद परिकल्पित किये गये हैं—

चल प्रतिमाएँ—(टि० “वेर” शब्द का अर्थ प्रतिमा है।)

- १-कौतुक-वेर — पूजार्थ
 २-उत्सव-वेर — उत्सवार्थ पर्व-विशेष पर बाहर ले जाने के लिए
 ३-बलि-वेर — दैनिक उपचारात्मक पूजा में उपहारार्थ
 ४-स्नपन-वेर — स्नानार्थ

अचला-प्रतिमाएँ—अर्थात् मूल-विग्रह अथवा ध्रुव-वेर प्रासाद-गर्भ-गृह में स्थापित की जाती हैं। ये सदैव यथास्थान स्थापित एवं प्रतिष्ठित रहती हैं, इनके निम्न भेद परिकल्पित हैं—

- १-स्थानक — खड़ी हुई ३-शयन — विश्राम करती हुई
 २-आसन — बैठी हुई

टि० १-इम वर्गीकरण का आधार देह-मुद्रा है।

टि० २-इस वर्गीकरण की दूसरी विशेषता यह है कि केवल वैष्णव-प्रतिमाएँ ही इन मुद्राओं में विभाजित की जा सकती हैं, अन्य देवों की नहीं। शयन-दुहमुद्रा बिष्णु को छोड़ कर अन्य किसी देव के लिए परिकल्प्य नहीं। अथवा, वैष्णव-प्रतिमाओं के इस वर्गीकरण में निम्नलिखित उपवर्ग भी आपतित होते हैं—

१. योग २ भोग ३. वीर एवं ४. अभिचार

प्रथम प्रकार अर्थात् योग-मूर्तियों की उपामना आध्यात्मिक निश्चयस के प्राप्त्यर्थ, भोग-मूर्तियों की उपामना ऐहिक अभ्युदय-निष्पादनार्थ, वीर-मूर्तियों की अर्चा राजन्यो, शूरवीर योद्धाओं के लिए प्रभु-शक्ति तथा सैन्य-शक्ति के उपलब्ध्यर्थ एवं अभिचारिक-मूर्तियों की उपामना आभिचारिक कृत्यों—जैसे शत्रु-मारण, प्रतिद्वन्द्वादि पराजय, आदि के लिए विहित है। आभिचारिक-मूर्तियों के सम्बन्ध में शास्त्र का यह भी आदेश है कि इनकी प्रतिष्ठा नगर के अन्त्यन्तर नहीं ठीक है, बाहर पर्वतों, अरण्यों तथा इसी प्रकार के निर्जन प्रदेशों पर इनकी स्थापना विहित है। इस प्रकार अचला प्रतिमाओं की निम्न द्वादश श्रेणियाँ सञ्चित होती हैं—

- १-योग-स्थानक ५-योगासन ९-योग-शयन
 २-भोग-स्थानक ६-भोगासन १०-भोग-शयन
 ३-वीर-स्थानक ७-वीरासन ११-वीर-शयन
 ४-आभिचारिक-स्थानक ८-आभिचारिकासन १२-आभिचारिक-शयन

पूर्णपूर्ण-प्रतिमाएँ—इम वर्ग के भी तीन अवान्तर भेद हैं अर्थात् प्रथम वे मूर्तियाँ आती हैं जिनकी आकृति के पूर्णावयवों की विरचना की गयी है, दूसरे जिनकी अर्ध-कल्पना ही अभीष्ट है, तीसरे जिनका आकार क्या है—इसकी व्यक्ति न हो—अनिक-

मात्र । प्रथम को व्यक्त कहते हैं, दूसरी को व्यक्ताव्यक्त कहते हैं । इसके निदर्शन में मुख-लिंग-प्रतिमाओं एवं त्रिमूर्ति-प्रतिमाओं (दे० एलीफेन्टा की त्रिमूर्ति प्रतिमा) का समावेश है । लिंग-मूर्तियाँ—वाण-लिंग, शालग्राम आदि तीसरी कोटि अर्थात् अव्यक्त (प्रतीक-मात्र) प्रतिमाओं के निदर्शन हैं ।

इसी वर्ग के सदृश प्रतिमाओं का एक दूसरा वर्ग भी द्रष्टव्य है —

१-चित्र—वे प्रतिमाएँ जो सांगोपांग व्यक्त हैं

२-चित्रार्थ—वे जो अर्थ-व्यक्त हैं

३-चित्राभास—से तात्पर्य चित्रजा प्रतिमाओं से है ।

शान्ताशान्त प्रतिमाएँ—इन प्रतिमाओं का आधार भाव है । कुछ प्रतिमाएँ शैव अथवा उग्र चित्रित की जाती हैं और शेष शान्त अथवा सौम्य । शान्तिपूर्ण उद्देश्यों के लिए शान्त प्रतिमाओं की पूजा का विधान है, इसके विपरीत आभिचारिक—मारण, उच्चाटन आदि के लिए उग्र, भयावह तीक्ष्ण नख, दीर्घदन्त, बहुभुज, अस्त्र-शस्त्र-सुसज्जित, मुण्ड-माला-विभूषित, रक्ताभस्फुल्लिगोज्ज्वल नेत्र प्रदर्शित किये जाते हैं ।

वैष्णव एवं शैव दोनों प्रकार की मूर्तियों के निम्न स्वरूप अशान्त प्रभेद के निदर्शन हैं—

वैष्णव—विरवरूप, नृसिंह, वटपत्र-शायी, परशुराम आदि ।

शैव—कामारि, गजह, त्रिपुरान्तक, यमारि आदि ।

अस्तु, यह विभिन्न वर्गीकरण सर्वथा निर्दोष नहीं है (दे० प्र० वि० पृ० १६६-६७) अतः प्रतिमाओं के वर्गीकरण के कुछ आधारभूत सिद्धान्तों के बिना स्थिर किये कोई भी प्रतिमा वर्गीकरण पूर्ण अथवा अधिकांशपूर्ण नहीं हो सकता । इस दृष्टि से हमारी तो धारणा है कि प्रतिमा वर्गीकरण के निम्नलिखित आधार सर्वमान्य होने चाहिए जिनका आश्रय लेकर प्रतिमा वर्गीकरण पुष्ट हो सकता है —

१-धर्म, २-देव, ३-द्रव्य, ४-शास्त्र एवं ५-शैली

इस वर्ग पञ्चक के आधार पर समस्त प्रतिमा वर्गीकरण उपकल्पित हो सकता है ।

१. धर्म—के अनुरूप ब्राह्मण, बौद्ध तथा जैन

२. देव—ब्राह्म, वैष्णव, शैव, सौर तथा गाणपत्य

टि०—अन्य देवों की प्रतिमाओं को इन्हीं पञ्च प्रधान देवों में गतार्थ किया जा सकता है ।

३. द्रव्य—१-मुन्ययी

२-दारुजा

३-धातुजा या पाकजा (काचनी, राजती, ताम्री, रैतिका, लोहजा आदि)

४-रत्नोद्भवा ५-लेप्या

६-चित्रजा

७-मिश्रजा

टि०—इस सम्बन्ध में विशेष चर्चा द्रव्य-प्रकरण (दे० आगे का स्तम्भ) में है ।

४. शास्त्र-प्रतिमा-साहित्य ही नहीं समस्त वास्तु-साहित्य की दो विशाल धाराओं का हम निर्देश ही नहीं, विवेचन भी कर चुके हैं। अतः उस दृष्टिकोण से प्रतिमाओं की शास्त्रीय परम्परानुरूप पाँच अवान्तर-वर्ग किये जा सकते हैं —

- | | | |
|-----------|------------------|-----------|
| १-पौराणिक | ३-तान्त्रिक | ५-मिश्रित |
| २-आगमिक | ४-शिल्पशास्त्रीय | |

५. शैली-प्रतिमा-निर्माण में प्रासाद-निर्माण के समान दो ही प्रमुख शैलियाँ— द्वाविड़ और नागर—नहीं हैं। प्रतिमा-स्थापत्य पर विदेशी प्रभाव भी कम नहीं। बौद्ध-प्रतिमा का जन्म ही गान्धार-कला (जिस पर विदेशी प्रभाव स्पष्ट है) पर आश्रित है। अतः प्रतिमा-निर्माण की परम्परा का शैलियों के अनुरूप स्वरूप-निर्धारण निर्भ्रान्त नहीं है। इस विषय पर कुछ विशेष सकेत आगे किया जायगा।

४. प्रतिमा-द्रव्य

मानव-सम्यता के उत्तरोत्तर अभ्युदय की कहानी के अनुरूप जिस प्रकार भवन-निर्माण-कला—वास्तु-कला के निर्मापक द्रव्यों में उत्तरोत्तर वृद्धि होती गयी, उसी प्रकार जहाँ प्रतिमा-निर्माण के पहले दो द्रव्य थे—दारु तथा मृत्तिका—वहाँ कालान्तर में चौगुने हो गये। विभिन्न ग्रन्थों में इन द्रव्यों की सख्या का जो उल्लेख है वह प्रायः ७-८ से कम नहीं है।

समरागणमूत्रधार ने अपने प्रतिमा-लक्षण में निम्नलिखित प्रतिमा-द्रव्यों का उल्लेख किया है —

सख्या	द्रव्य	फल	सख्या	द्रव्य	फल
१.	सुवर्ण	पुष्टिकारक	५.	दारु	आयुष्य
२.	रजत	कीर्तिवर्धक	६.	लेप्य (मृत्तिका)	बनावह
३.	ताम्र	मन्तान-वृद्धि-दायक	७.	चित्र	घनावह
४.	पाषाण	भू-जयावह			

भविष्य आदि पुराणों में भी प्रतिमा के ७ द्रव्य माने गये हैं। अतः समरागण के ये द्रव्य पौराणिक परम्परा के ही अनुसार परिकल्पित हैं, जो स्वाभाविक ही हैं। भविष्य-पुराण में जिन सात प्रतिमा-द्रव्यों का सङ्कीर्तन है वे हैं —

- १-काञ्ची २-राजती ३-ताम्री ४-पाषाण (स० सू० लेप्या)
 ५-शैलजा ६-बाष्पी (स० सू० दारुजा) ७-आलेख्यका (स० सू० चित्रजा)

“शुक्र-नीति-सार” में तो मूर्ति-स्थानों—प्रतिमा-निर्माण-द्रव्यों की सख्या सात बढ़कर आठ हो गयी है। तथाहि —

प्रतिमा सैकती पैण्टी लेख्या लेप्या च मृन्मयी ।

वाक्षी पाषाणधातुत्वा स्थिरा ज्ञेया यथोत्तरा ॥

अर्थात् सैकती—सिकता—बालू से विनिर्मिता, पैण्टी—पिण्टा द्रव्य (चावल आदि को पीसकर पीटा आदि) से विनिर्मिता, लेख्या (चित्रजा), लेप्या (दे० आगे की एतद्विषयिणी समीक्षा), मृन्मयी—मृत्तिका से बनायी हुई, वाक्षी अर्थात् काष्ठजा, पाषाण से निर्मित और धातुओं (सोना, चांदी, पीतल, ताँबा, लोहा आदि) से बनायी गयी अष्टधा-प्रतिमा द्रव्यानुरूप उत्तरोत्तर स्थिर अर्थात् बहुत दिनों तक टिकाऊ समझनी चाहिए ।

गोपालभट्ट (देखिए हरिभक्ति-विलास) ने द्रव्यानुरूप प्रतिमाओं के निम्नलिखित दो प्रकारों का उल्लेख किया है—

प्रथम प्रकार—चतुर्विधा प्रतिमा—

१—चित्रजा, २—लेप्यजा, ३—पाकजा, ४—शस्त्रोत्कीर्णा

द्वितीय प्रकार—सप्तधा प्रतिमा—

१—मृन्मयी, २—दारुघटिता, ३—लोहजा, ४—रत्नजा

५—शैलजा, ६—गन्धजा, ७—कौसुमी

श्री गोपीनाथ राव महाशय ने अपने ग्रन्थ में (दे० एलिमेंट्स आफ हिन्दू आइक्नोग्राफी पृ० ४८) आगम-प्रतिपादित प्रतिमा-द्रव्यों में निम्नलिखित द्रव्यों का उल्लेख किया है—

१—दारु

३—रत्न

५—मृत्तिका

२—शिला

४—धातु

६—मिश्र द्रव्य

यह अधिक वैज्ञानिक प्रतीत होता है क्योंकि काचनी, राजती, ताम्रौ आदि प्रतिमाओं के द्रव्य धातु के अन्तर्गत आ ही जाते हैं। उन्हें पृथक्-पृथक् द्रव्य के रूप में परिकल्पित करने की अपेक्षा धातु के अन्तर्गत करना चाहिए। रजत, सुवर्ण, लौह, ताम्र आदि एक ही धातु-वर्ग के विभिन्न अवान्तर उपवर्ग हैं। राव ने रत्नों के सम्बन्ध में आगामिक सूची में निम्नलिखित रत्नों का परिगणन किया है—

१—स्फटिक—चन्द्रकान्त एव सूर्यकान्त मणियाँ

२—पद्मराग

४—वैडूर्य

६—पुष्प

३—वज्र

५—विद्रुम

७—रत्न

उपर्युक्त षड्वर्ग के अतिरिक्त निम्न द्रव्यों का भी राव ने उल्लेख किया है—

१—इष्टका

२—कडिशर्करा एव ३—दन्त (गज)

मानसार में सुवर्ण, रजत, ताम्र, शिला, दारु, सुधा, शर्करा, आभास, मृत्तिका—इन द्रव्यों का जो उल्लेख है वह पीछे की समीक्षा से वैज्ञानिक नहीं परन्तु इस सूची में

सुधा और आभास—ये दो द्रव्य और हस्तगत हुए। सुधा को “कडिशर्करा” के अन्तर्गत निविष्ट किया जा सकता है परन्तु आभास तो द्रव्य न होकर प्रतिमा-वर्ग है जिसकी मीमांसा हम पीछे (दे० प्रतिमा-वर्ग) कर आये हैं।

विस्तार-भय से एव स्थानाभाव के कारण यहाँ पर इन द्रव्यों की अलग-अलग समीक्षा प्रस्तुत करना असम्भव है अतः इनके विवरण आदि हमारे ‘प्रतिमा-विज्ञान’ पृ० २०३-२१६ में दृष्टव्य है। इन विवरणों में काष्ठमयी प्रतिमाओं के सम्बन्ध में किस प्रकार से किन-किन वृक्षों से दारु-आहरण करना चाहिए आदि विवेचन पठनीय है। इसी प्रकार मृन्मयी प्रतिमाओं एव शिलामयी प्रतिमाओं की रचना के कौन-कौन से उपकरण हैं और क्या-क्या विधान हैं—यह सब वही द्रष्टव्य है। चित्रज्ञा प्रतिमाओं की रचना के गिद्धान्तों का प्रतिपादन आगे करेंगे। यहाँ पर इतना ही सूच्य है कि प्रतिमा-निर्माण में मृत्तिका, काष्ठ, पाषाण, धातु, रत्न एव चित्र—इन नाना द्रव्यों की संयोजना से भारतीय प्रतिमा-स्थापत्य के विपुल विकास का ही आभास नहीं प्रतीत होता है वरन् प्रतिमा-पूजा के अत्यन्त व्यापक प्रसार के भी पूर्ण दर्शन होते हैं, और साथ ही साथ भारत के विभिन्न व्यवसायों में प्रतिमा-निर्माण के व्यवसाय के महत् विकास का भी यह परिचायक है जिसमें न केवल काष्ठकार (तक्षक), मृत्-निर्माता, पाषाण-कार (स्थपति) का ही व्यवसाय दैनंदिन विकास को प्राप्त हो रहा था वरन् पात्रकार, कुम्भ-कार एव काम्यकार तथा लोहकार और स्वर्णकार के साथ-साथ चित्रकार एव दन्त-नवकास और रत्न-कार (जौहरी) के व्यवसायों को भी प्रतिमा-निर्माण की अत्यधिक माँग से अनायास महान् प्रोत्साहन प्राप्त हुआ। प्रतिमा-निर्माण के इस महाप्रसार के अन्तर्गत में पौराणिक धर्म में प्रतिपादित देव-पूजा एव देव-भक्ति के व्यापक अनुगमन का रहस्य छिपा है। विभिन्न धार्मिक सम्प्रदायों—वैष्णव, शैव, शाक्त आदि—के विकास से स्वतः यह स्थापत्य-विकास प्रादुर्भूत हुआ। पौराणिक देववाद के भौतिक स्वरूप में इन सम्प्रदायों की विशिष्ट कल्पनाओं ने नाना नये देवों की रचना की। अतः प्रतिमा-निर्माण भी नानारूपोद्भावनाओं से अनुषंगत प्रभावित हुआ। विभिन्न कला-केन्द्रों में प्रतिमा-निर्माणशालाओं की इतनी उन्नति हुई कि उनकी अपनी-अपनी नयी-नयी शैलियाँ विकसित हुईं। राज्यकुलों की वदान्यता, भक्ति एव धर्माश्रय एव मन्दिर-निर्माण आदि ने भी प्रतिमा-निर्माण के बहुमुखी विजृम्भण में सबसे अधिक सहायता प्रदान की।

५. प्रतिमा-विधान—(मान-योजना एवं गुण-दोष निरूपण)

भारतीय धारणा के अनुसार कोई भी वास्तु-कृति, वह भवन है या मन्दिर, पुर अथवा ग्राम, सभी को ‘मेघ’ होना अनिवार्य है। समरागण साफ-साफ कहता है—

यच्च येन भवेद् द्रव्यं मेयं तदपि कथ्यते ।

अथ देव-प्रतिमा-विरचना में तो मानावार अनिवार्य है । शास्त्र में प्रतिपादित प्रमाणों के अनुसार ही विगचित देव-प्रतिमाएँ पूजा के योग्य बनती हैं (सं. सू० ४०.१३) का प्रवचन है—

‘प्रमाणे स्थापिताः देवाः पूजार्हाश्च भवन्ति हि’

अन निविवाद है कि प्रतिमा-विधान बिना प्रतिमा-मान के पगु है ।

प्रतिमा-विधान में मान—योजना के इस अनिवार्य अनुगमन पर इस सामान्य उपोद्घान के अनन्तर दूसरा सामान्य तथ्य यह है कि भारतीय स्थापत्य-कर्म धार्मिक-कार्य—यज्ञाय-कर्म के समान पावन एवं दीक्षा और तपस्या की साधना से अनुप्राणित है । अतः प्रतिमा-विधान के लिए उद्यत स्वपति के लिए अपने शरीर एवं मन, प्रज्ञा एवं शील को प्रतिमा-विरचन के योग्य बनाने के लिए कनिष्ठ साधना-नियमों का पालन विहित है । समय एवं नियम के बिना जब देवाराधन दुष्कर है तो देव-प्रतिमा-विरचना कैसे सम्भव हो सकती है ? शास्त्रज्ञ, प्राज्ञ, शीलवान एवं कर्मदक्ष मूर्ति-निर्माता स्वपति के लिए निर्माण-काल में पूर्ण ब्रह्मचर्य का पालन अनिवार्य है । वह पूरा भोजन नहीं कर सकता, देव-यज्ञ करता हुआ यज्ञीय-शेष हविष्यान्न से ही उसे अपनी शरीर-यात्रा सम्पादन करनी चाहिए । शय्या का शयन वर्ज्य है । घरणी-पृष्ठ पर ही वह सो सकता है—प्रारभेद विधिना प्राज्ञो ब्रह्मचारी जितेन्द्रिय । हविष्यनियताहारो जपहोमपरायणः शयानो घरणीपृष्ठे—सं. सू० ७६.३-४ । इस प्रकार की दैहिक शुद्धि, दैवी भावना एवं आध्यात्मिक उपासना के द्वारा ही कर्ता स्वपति अपने हस्तों को अपने शुद्ध मन एवं निर्मल आत्मा के साथ संयोजित कर अपने हस्त-लाघव का परिचय दे सकता है । प्रतिमा-विधान में स्वपति को बौद्धिक योग्यता (दे० स्वपति एवं स्वातन्त्र्य) के साथ-साथ नैतिक एवं आध्यात्मिक योग्यता भी परमावश्यक है ।

अन्तु, कोई भी कला-कृति हो उसमें सौष्ठव-सम्पादन के लिए किन्हीं आधारभूत सिद्धान्तों का सहारा आवश्यक है । काव्य को ही लीजिए । बिना छन्द-बन्ध के काव्य-प्रबन्ध का न तो सुन्दर स्वरूप ही निखरता है और न उससे सहज एवं स्वाभाविक रसनिष्पन्न ही सम्पन्न होता है । लयाभाव से पाठक अथवा श्रोता की हृत्तन्त्री एवं रागात्मिका प्रवृत्ति में भी न तो स्फुरण ही उदय होता है और न प्रोल्लास । अतः चिरन्तन से प्रत्येक कला की कृति में कोई न कोई आधारभूत सिद्धान्त कलाकारों के द्वारा अवश्य अपनाया गया है । आदि कवि की प्रथम कविता में इसी छन्दोमयी बाणी ने भू-तल पर काव्य की सृष्टि की । प्रतिमा-प्रकल्पन में ये आधारभूत सिद्धान्त मान-सिद्धान्त हैं । प्रतिमा-कल्पन में मान-योजना सर्वाधिक महत्त्व रखती है । प्रश्न यह है कि मान का

आधार क्या है ? देव-प्रतिमा की कृति के लिए कर्ता स्वयं आधार है। मूर्ति निर्माण स्थपतिके सम्मुख जो आधारभूत भावना सतत जागरूक रही वह यह कि मानव के देव भी मानव के सदृश ही आकार रखते हैं। ऋग्वेद में देवों को 'दिवोनर', 'नुपेय' कहा गया है। अतः देवों को मानवाकृति प्रदान करने में वैदिक ऋषियों ने ही पथ-प्रदर्शन किया। "रसो वै स" की वेद-वाणी ने जिस प्रकार काव्य में रसास्वाद को "ब्रह्मानन्द-सहोदर" परिकल्पित किया उसी प्रकार 'दिवोनर' आदि वैदिक सकेतों से प्रतिमा-कारों ने देव-प्रतिमाकृति को मानवाकृति से विभूषित किया तथा मानव-मान को ही देव-मान के लिए निर्धारण में आधार माना। वराहमिहिर ने देवप्रतिमा के आभूषण एवं वस्त्र आदि के लिए जो 'देशानुरूप' व्यवस्था की अर्थात् प्रतिमा में देवों एवं देवियों के वस्त्र और आभूषण आदि की संयोजना में तत्सदृशीय स्त्री-पुरुषों के यस्त्राभूषण ही नियामक है। उसी व्यवस्था को थोड़ा सा यदि आपे ले जायें तो प्रतिमा में प्रकल्प्य देवों एवं देवियों के रूप, आकार एवं प्रमाण आदि भी मानवाकार एवं मानव-प्रमाण से ही निर्धारित होंगे।

देवों की मानवाकृति-कल्पना में इस बहिर्गाधार के अतिरिक्त एक अत्यन्त अन्त-रग रहस्य भी अन्तर्हित है। देव, देव तभी बनते हैं जब वे मानवरूप धारण करते हैं (अवतारवाद); अन्यथा देव तो निर्गुण एवं निराकार हैं। इसी दार्शनिक दृष्टि के मर्म को समझने वाले प्राचीन-आचार्यों ने देवों की रूप-कल्पना में उनको मानवों का रूप ही प्रदान नहीं किया, मानवों के भूषा-विन्यास से ही उनको विन्यस्त नहीं किया बल्कि मानवों की मनोभावनाओं एवं रागद्वेषों से भी उन्हें आक्रान्त दिखाया। भगवान् विष्णु के प्रमुख अवतार—राम-कृष्ण की मानव-लीला (या देव-लीला) से कौन परिचित नहीं। गोपी-बल्लभ कृष्ण की प्रेम-लीलाओं एवं मर्यादा-पुरुषोत्तम राम के सीता-विलापों में मानव-मनोभाव के ही तो प्रत्यक्ष दर्शन होते हैं। लोक-गंकर भगवान् शंकर भी तो सती-दाह से विह्वल होकर भगवती की मृत देह को कंधे पर रखकर कहाँ-कहाँ नहीं भटके ? इस प्रकार देव-प्रतिमा का मॉडेल स्वयं मानव है—यह सिद्ध हुआ है।

इसके अतिरिक्त प्राचीन भारतीय कलाकारों की जहाँ यह धारणा रही कि देव-मूर्तियों की निर्माण-परम्परा का आविर्भाव 'ध्यान-योग' की समिद्धि के लिए हुआ—“ध्यानयोगस्य ससिद्धयै प्रतिमा-लक्षणं स्मृतम्” वहाँ प्रतिमा-कारक प्रतिमा-विरचना में स्वयं ध्यान-मग्न होकर ही यह कार्य सम्पादन करे—“प्रतिमाकारो मर्त्यो यथा ध्यानरतो भवेत्।” अथच परिपूर्ण सौन्दर्य का सन्निवेश बहुत कम कलाकारों के बते की बात है। उक्ति भी है—“सर्वांगस्सर्वरम्यो हि कश्चित्सिद्धये प्रजायते।” लक्ष्य का तात्पर्य यहाँ 'प्रतिमा-विरचना' से है। अतः कला-विज्ञान के आचार्यों ने शास्त्रप्रतिपादित प्रमाण

को ही प्रतिमा-कला का प्राण माना—“शास्त्र-मानेन यो रम्यः स रम्यो नान्य एव हि ।” भारतेतर प्राचीन देशों में भी प्रतिमा-मान के शास्त्रीयकरण की पद्धति प्रचलित थी । मिस्रदेश इस पद्धति का प्रथम प्रतिष्ठापक हुआ । कालान्तर पाकर यूनान और रोम आदि देशों ने भी इसी पद्धति को अपनाया ।

अस्तु, देवों के प्रतिमा-विधान (प्रतिमा-लक्षण) में मान-सिद्धान्तों की अनिवार्य योजना पर इस सकेत के उपरान्त हमें सर्वप्रथम यह देखना है कि इस मान-योजना की मानव-रूप-कल्पना के अनुरूप कैसा सगति स्थिर होती है ? बराहमिहिर की ‘बृहत्संहिता’ के अनुसार प्राचीन कलाविदों की यह धारणा सिद्ध होती है कि मान के अनुरूप पुरुषों के पाँच वर्ग हैं । इनकी सजा है—हंस, शश, रुचक, भद्र तथा मालव्य और इन पाँचों पुरुषों के मान, आयाम तथा परिणाह के अनुरूप, क्रमशः ६६, ६६, १०२, १०५, १०८ अंगुल माना गया है । इस वर्गीकरण का आधार जातीय था या अन्य था—निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता । सम्भवतः इस विनाश देश के विशाल भूभाग में जनवायु, रहन-सहन, आहार-विहार, ऊँचाई-लम्बाई आदि का दृष्टि में रखकर मनीषियों ने एक सामान्य मान प्रस्तुत किया । बराहमिहिर ने तो इस वर्गीकरण का आधार नक्षत्र-विशेष में उत्पत्ति प्रकल्पित की है ।

प्रतिमा-विधान में मान-प्रक्रिया को पूर्ण रूप से समझने के लिए कतिपय मान-योजनाओं का हृदयगमन आवश्यक है । मान के दो प्रकार हैं—अंगुल-मान तथा ताल-मान । हममें भी दो उपवर्ग हैं—स्वाश्रय तथा महायक । प्रथम का आधार कतिपय प्राकृतिक पदार्थों की लम्बाई है, और दूसरा मेय प्रतिमा के अंग-विशेष अथवा अवयव-विशेष की लम्बाई पर आधारित रहता है । ममरागण (दे० ‘मानोत्पत्ति’ नामक ७५ वाँ अ०) में स्वाश्रय-मान पद्धति की निम्न तालिका द्रष्टव्य है —

८ परमाणुओं से	१ रज निर्मित होता है ।
८ रज से	१ रोम निर्मित होता है ।
८ रोमों से	१ लिखा ” ”
८ लिखाओं से	१ युका ” ”
८ युकाओं से	१ यव ” ”
८ यवों से	१ अंगुल ” ”

दो अंगुल को “मात्रा” की भी संज्ञा दी गयी है—दे० स० सू० अ० ६६वाँ ‘हस्तल-लक्षण’ । अथच आगमों में मध्यम और अधम अंगुलों के प्रमाण में क्रमशः ७ और ६ यवों का उल्लेख है ।

२ अंगुलो से १ गोलक या कला निमित्त होती है,
२ गोलकों (कलाओं) से १ भाग बनता है ।

इसे 'मानांगुल' कहा जाता है जिसका प्रयोग प्रतिमा-कला में विहित है । स्वाश्रय मान-पद्धति का दूसरा वर्ग भवन-कला, पुरनिवेश एवं प्रासाद-विरचना से सम्बन्धित है जिसका पूर्ण उद्घाटन लेखक के 'भवन-वास्तु' में किया गया है । हाँ, बड़ी प्रतिमाओं की विरचना में लम्बे मान-प्रकार में २४ अंगुलो का एक किष्कु, २५ का प्राजापत्य, २६ का धनुर्ग्रह, २७ की धनुर्मुष्टि और चार धनुर्मुष्टि का दण्ड आदि (पूरी सूची 'भवन-वास्तु' में प्रतिपादित है) परिकल्पित है । यह दण्डमान उपरिनिर्दिष्ट भवन-कला एवं पुर-निवेश में प्रयोज्य होता है ।

सहायक मान-पद्धति में मात्रांगुल एवं देहांगुल की परम्परा प्रचलित है । मात्रांगुल में अंगुल का नाप प्रतिमाकार स्थपति अथवा प्रतिमाकारक यज्ञमान की मध्यमा अंगुलि का मध्य पर्व है । देहांगुल की प्राप्ति मेय प्रतिमा के सम्पूर्ण कलेवर के १२४, १०० अथवा ११६ मम भागों में विभाजन से होती है । प्रत्येक भाग को देह-लब्ध अंगुल अथवा सक्षेप में देहांगुल कहा जाता है ।

इन देहांगुलों की २४ सजाएँ हमारे 'वास्तु-शास्त्र' ग्रन्थ द्वितीय में द्रष्टव्य हैं । शिल्प-शास्त्र के विभिन्न ग्रन्थों में मान-प्रक्रिया की बड़ी ही सूक्ष्म मीमांसा है । प्रतिमा-मान के विभिन्न माप-दण्ड हैं । मानसार इन माप-दण्डों को मान-प्रमाण, उन्मान, परिमाण, उपमान एवं लम्बमान के षड्वर्ग में विभाजित करता है । मान का तात्पर्य प्रतिमा-कलेवर की लम्बाई के नाप से है और प्रमाण उसकी चौड़ाई का निर्देश करता है, उन्मान मोटाई, परिमाण परीणाह, उपमान दो अवयवों (जैसे प्रतिमा के पैरों) के अन्तरावकाश तथा लम्बमान लम्ब-रेखाओं के नापों के क्रमशः प्रतिपादक हैं । इन षड्वर्गों को विभिन्न संज्ञाओं से सङ्कीर्तित किया गया है जिनका ज्ञान शास्त्रीय प्रतिमालक्षण को समझने के लिए आवश्यक है । देहांगुल (जो अपेक्षाकृत लम्बी मान-योजना है) के अतिरिक्त अन्य सहायक बृहत् मान-दण्डों में प्रावेश, ताल, वितस्ति और गोकर्ण विशेष उल्लेख्य हैं । प्रादेश ऋगूटे और तर्जनी को खूब फैलाकर जो फासला आता है उसे कहते हैं । उसी प्रकार अँगूठे और मध्यमा के अवकाश को ताल, अँगूठे और अनामिका के अवकाश को वितस्ति तथा अँगूठे और कनिष्ठा के अवकाश को गोकर्ण कहते हैं ।

तालमान—आगमो एवं मानसार आदि शिल्प-शास्त्रों में प्रतिमा-मान का तालमान से प्रतिपादन है । अतः विभिन्न देवों एवं देवियों की रचना में जो तालमान विहित है उसका थोड़ा सा परिचय यहाँ पर आवश्यक है । श्री गोपीनाथ राव ने आगमो के आधार पर जो देव-देवी-तालमान निकाला है वह सर्वथा एक सा नहीं है, परन्तु प्रतिमा-

स्थापत्य की हस्तपुस्तक एव निर्देश-शास्त्र आगम ही प्रधान रूप से हैं। अतः आगमों के निम्नलिखित तालमान यहाँ पर उद्धृत किये जाते हैं —

ताल	देव
उत्तम दशताल	ब्रह्मा, विष्णु, शिव की मूर्तियाँ
अधम दशताल	श्रीदेवी, भू-देवी, उमा, सरस्वती, दुर्गा, सप्त-मातृका, उषा
मध्यम दशताल	इन्द्रादि लोकपाल, चन्द्र-सूर्य, द्वादश-आदित्य, एकादश रुद्र, अष्ट-चतुर्गुण, अश्विनी, भृगु तथा मार्कण्डेय, गरुड, शेष, दुर्गा, गृह (सुब्रह्मण्य), सप्तर्षि, गुरु (बृहस्पति) आर्य, चण्डेश तथा क्षेत्रपाल
नवार्ध ताल	कुबेर तथा नव-ग्रह आदि
उत्तम नवताल	दैत्य, यक्षेश, नागेश, सिद्ध, गन्धर्व, चारण, विंश तथा शिव की अष्ट-मूर्तियाँ
सम्यगुल नवताल	पूत महापुरुष (देवकल्प मनुज)
नवताल	राक्षस, असुर, यक्ष, अप्सरा, अस्त्र-मूर्तियाँ और मरुद्गण
अष्टताल	मानव
सप्तताल	वेनाल और प्रेत
षट्ताल	प्रेत
पञ्चताल	कुब्ज और विघ्नेश्वर
चतुष्ताल	वामन और बच्चे
त्रिताल	भूत और किन्नर
द्विताल	कृष्णामण्ड
एकताल	कवच

तालमान का आधार मशीर्ष मुखमान है। ऊपर हमने देखा कि तालमान के दस वर्ग हैं—१ से लगाकर दस तक। पुनः उनके उत्तम, मध्यम एवं अधम प्रभेद से यह पद्धति और दीर्घ हो जाती है। उत्तम दशताल में सम्पूर्ण प्रतिमा को १२४ सम-भागों में, मध्यम में १२० सम-भागों और अधम में ११६ सम-भागों में विभाजित किया जाता है। दशताल की प्रतिमा का मान उसके मुख-मान का दसगुना, नवताल की प्रतिमा का नौगुना और अष्टताल की प्रतिमा का अठगुना होता है। आगमों की प्रोत्पत्ति ताल-मान की परम्परा कब से पल्लवित हुई—ठीक तरह से नहीं कहा जा सकता और न 'ताल' शब्द का प्राचीनतम प्रतिमा-शास्त्रों में ही उल्लेख है। इस आकृत पर डा० बनर्जी ने भी जिज्ञासा प्रकट की परन्तु समाधान नहीं हो पाया। ताल-मान सम्भवतः दाक्षि-

णात्य परम्परा है। समरांगण आदि उत्तरी ग्रन्थों में ताल-मान का निर्देश बिल्कुल नहीं मिलता। बृहत्संहिता और कतिपय पुराणों में भी ताल-मान के पुष्ट निर्देश हैं, अतः यह मिश्रित परम्परा का परिचायक हो सकता है क्योंकि पुराण और बृहत्संहिता तो उत्तरी वास्तु परम्परा के ही प्रतिपादक ग्रन्थ हैं।

अस्तु, यहाँ पर प्रतिमा-विधान में मान-योजना के अनुरूप अग-प्रत्यग के मान-सिद्धान्तों पर भी थोड़ा सा प्रतिपादन आवश्यक था परन्तु वह स्थानाभाव से यहाँ पर अमम्भव है। पाठक इस विषय का परिशीलन हमारे 'प्र० वि०' पत्र २२३-२५ में करे।

प्रतिमा का दोष-गुण-निरूपण—केवल समरांगण ही ऐसा वास्तु-शास्त्र का ग्रन्थ है जिसमें प्रतिमा के दोष-गुण-निरूपण की अवतारणा में इतना सागोपाग वैज्ञानिक विवेचन है। कितनी ही कोई प्रतिमा सुन्दर क्यों न हो परन्तु यदि वह शास्त्रानुसार निर्मित नहीं है तो वह अप्राप्त्य है-अपूज्य है। शास्त्र-सिद्धान्तों का यह अनुगमन भारतीय स्थापत्य का परम रहस्य है जिस पर हम पीछे भी सकेत कर आये हैं। अस्तु, सर्वप्रथम प्रतिमा-दोषों की सूची देखें, उन दोषों का अभाव ही प्रतिमा-गुण है।

प्रतिमा-दोष

दोष	फल	दोष	फल
१-अश्लिष्ट-सन्धि	मरण	११-उद्बद्ध-पिण्डिका	दुःख
२-विभ्रान्ता	स्थान-विभ्रम	१२-अधोमुखी	शिरोरोग
३-वक्रा	कलह	१३-कुक्षिष्ठा ?	दुर्भिक्ष
४-अवनता	वयस क्षय	१४-कुब्जा	रोग
५-अस्थिता	अर्थक्षय	१५-पार्श्व-हीना	राज्याशुभ
६-उन्नता	हृद्रोग	१६-आसन-हीना	बन्धन और स्थानच्युति
७-काकजघा	देशान्तर-नामन	१७-आलय-हीना	"
८-प्रत्यङ्गहीना	अनपत्यता	१८-आयन-पिण्डिता	अनर्थदा
९-विकटाकारा	दारुण भय	१९-नाना-काष्ठ-समायुक्ता	"
१०-मध्य-ग्रथि-नता	अनर्थका	२०- — — —	"

टि०—इन दोषों का अभाव ही गुण है, तथापि निम्नतानिका द्रष्टव्य है—

प्रतिमा-गुण

१-सुश्लिष्टसन्धि	३-प्रमाण-सुविभक्ता
२-ताम्र-लोह-सुवर्ण-रजत-बद्धा	४-अक्षता

५—अपदिगा :	१०—यथोत्सेधा
६—अप्रत्यंग-हीना	११—प्रसन्न-वदना
७—प्रमाण-गुण-सयुता	१२—क्षुभा
८—अविवर्जिता	१३—निगूढ-सन्धि-करणा
९—सुविभक्ता	१४—समायती

१५—ऋजु-स्थिता

६. प्रतिमा-रूप-सयोग—(आसन, वाहन, आयुध, आभूषण एवं वस्त्र)

प्रतिमा-कलेवर की पूर्णता के लिए प्रतिमा में नाना रूपों एवं मुद्राओं का मन्त्रिवेश भी आवश्यक है। प्रतिमा-मुद्रा भारतीय प्रतिमा-निर्माण-विज्ञान का एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण विषय है। वैसे तो मुद्राओं का सम्बन्ध हस्त, पाद एवं शरीर से ही है जो कि प्रतिमा की मनोभावना के अनुरूप प्रकल्प्य है, परन्तु मुद्रा-विनियोजन ब्राह्मण देव-प्रतिमाओं की अपेक्षा बौद्ध प्रतिमाओं की विशिष्टता है। शैवी प्रतिमाओं के यद्यपि वरद, ज्ञान, व्याख्यान आदि मुद्राओं के सन्निवेश से ब्राह्मण प्रतिमाओं में भी मुद्रा-विनियोग है—परन्तु अन्य देवों की प्रतिमाओं में मुद्राओं की अपेक्षा नाना रूप सयोग ही प्रमुख रूप से प्रकल्प्य है एवं स्थापत्य-निर्देशन में उनका समन्वय भी। मुद्राओं की सविस्तार चर्चा हम आगे करेंगे, परन्तु एक विशेष गवेषणा की ओर पाठकों का ध्यान यही आकर्षित करना है। मुद्राओं के द्वारा प्रायः मानव एवं देव दोनों ही मौन-व्याख्यान अथवा भाव-प्रकाशन करते हैं। अतः हस्तादि मुद्राएँ एक प्रकार से भाव-प्रतीक हैं। इसी प्रकार हिन्दू प्रतिमाओं के रूप-सयोग भी मुद्राओं के सदृश देव-विशेष की जानकारी के लिए खुली पुस्तकें हैं। स-ऐरावत देव-प्रतिमा से तुरन्त देवराज इन्द्र की ओर हमारा ध्यान जाता है। हम-वाहन, कमण्डल-हस्त, ब्रह्मचारि-वेष की प्रतिमा को देखकर ब्रह्मा की स्मृति आ जाती है। वृषभ-वाहन, यतिवेष, त्रिशूल-धारी, व्याल-माल, त्रिनेत्र से शिव का किसे बोध नहीं होता है? सिंहवाहिनी देवी-मूर्ति से भगवती दुर्गा के चरणों में कौन नतमस्तक नहीं होता है? इसी प्रकार अन्य देवों की गौरव-गाथा है। अतः एक शब्द में हिन्दू प्रतिमाओं के नाना-रूप-सयोग भी एक प्रकार से भाव-प्रतीक है। जहाँ मुद्राएँ प्रतिमाओं के भाव-प्रतीक हैं, वहाँ रूप-सयोग भगवान् और भक्त दोनों के ही भाव-प्रतीक है। देवराज इन्द्र का ऐरावत-साहचर्य उनकी राजसत्ता का प्रकाशक है—गजराज राज्यश्री का उपलक्षण है। इसी प्रकार अन्य देवों के अपने-अपने आसन, वाहन, आयुध, आभूषण एवं वस्त्र आदि—नाना रूप-सयोगों की कहानी है। अतः रूप सयोग भी एक प्रकार से मुद्रा के व्यापक अर्थ में

गतार्थ है। परन्तु परम्परानुरूप हमने भी देव-मुद्राओं के इस द्विविध संयोग का दो पृथक्-पृथक् शीर्षकों में प्रतिपादन करना अभीष्ट समझा। सर्वप्रथम हम रूप-संयोग पर विचार करेंगे। प्रतिमाओं के रूप-संयोग में पाँच प्रधान संयोग हैं — आसन, वाहन, आयुध, आभूषण, एवं वस्त्र।

आसन — प्रतिमाओं के आसन-विकल्पन में दो रहस्य छिपे हैं। प्रथम देवों की मानवाकृति के अनुरूप उनके बैठने की भी तो कोई वस्तु परिकल्प्य है। जैसा देव वैसा आसन और वैसा ही उमका वाहन भी। दूसरे प्रतिमा-पूजा का उदय ध्यान-योग की निम्नलिखित लिए हुआ—यह हम पहले ही कह आये हैं—“ध्यान योगस्य ससिद्धयै प्रतिमाः परिकल्पिताः”—अतः उपास्य एवं उपासक दोनों में एकात्मकता स्थापित करने के लिए न केवल उपास्य देव का आसन योगानुकूल हो वरन् उपासक का भी आसन देव-चिन्तन में एकाग्रता अर्थात् चित्त-वृत्ति का निरोध (योगश्चित्तवृत्तिनिरोधः) लाने के लिए परमोपादेय हो। इस दृष्टि से आमन का अर्थ पाद-मुद्रा एवं बैठक दोनों ही हैं। आसनो के सम्बन्ध में एक दूसरा तथ्य यह स्मरणीय है कि विभिन्न आसनो का जो उल्लेख शास्त्रों में मिलता है उसमें बहुसंख्यक पशुओं के नाम सकीर्तित किये गये हैं—उदाहरणार्थ सिंहामन, कूर्मामन आदि। इस दृष्टि से आमन न केवल पाद-मुद्रा एवं बैठक ही है वरन् आसन-योग्य वाहन भी। हिन्दू प्रतिमाओं के बहुसंख्यक निदर्शनों में (विशेष कर चित्रजा प्रतिमाओं में) आसन के स्थान पर वाहन का ही चित्रण है।

ऊपर हमने आमन को पादमुद्रा माना है, उसका सम्बन्ध बैठक अर्थात् आसन, खड़े रहना अर्थात् स्थानक तथा पड़े रहना अर्थात् शयन से ही है, न कि आगे मुद्राध्याय में प्रतिपादित नाना पादमुद्राओं से, जिनका सम्बन्ध भौतिक आमनों से न होकर भावात्मक मनोगतियों से है। आसन के ‘पीठ’ अर्थ में पशुओं के अतिरिक्त पक्षियों (हंस, गरुड, मयूर आदि), पुष्पो (कमल आदि), आयुधों (वज्र एवं चक्र आदि) प्रतीकों (स्वस्तिक एवं भद्र आदि) तथा नाना अन्य उपलक्षणों (वीर आदि) की भी प्रकल्पना है, जो ‘प्रतिमा में प्रतीकत्व’ के सिद्धान्त की दर्पणवत् प्रकाशिका है। आसनो के उपोद्घात में एक दूसरा निर्देश यह है कि योगशास्त्र में बहुसंख्यक एवं विभिन्न आसनो का जो प्रतिपादन है उससे यद्यपि प्रतिमा-शास्त्र एवं प्रतिमा-स्थापत्य भी कम प्रभावित नहीं हुआ है, और सत्य तो यह है कि आधार योगासन ही है परन्तु स्थापत्य की दृष्टि से उनमें आकारादि-सन्निवेश एवं मानादि-योजना विशुद्ध स्थापत्यात्मक है। अस्तु, आगमों एवं शिल्पशास्त्रों के अनुरूप निम्नलिखित आसन प्रतिमा-स्थापत्य में विशेष प्रसिद्ध हैं—

१-चक्रासन	५-कुक्कुटासन	६-सिंहासन
२-पद्मासन	६-वीरासन	१०-युक्तासन
३-कूर्मासन	७-स्वस्तिकासन	तथा
४-मयूरासन	८-भद्रासन	११-गोमुखासन

इन आसनो में पद्मासन (दे० लक्षण, प्रतिमा-विज्ञान, पृ० २२६) ब्रह्मा के लिए, वीरासन शिव (दे० नागपुरी शैव-प्रतिमा) के लिए, आलीढासन एवं प्रत्यालीढासन क्रमशः (दे० लक्षण वही) बाराही एवं महालक्ष्मी तथा महिषमर्दिनी और कात्यायनी क्रमशः दुर्गा मूर्तियों के लिए एवं वज्रासन आदि बौद्ध प्रतिमाओं के लिए स्थापत्य में विनियोजित हैं। जहाँ तक शयनासन का सम्बन्ध है प्राचीन स्थापत्य में वैष्णवी मूर्तियों को छोड़कर अन्य देवों की प्रतिमा में यह आसन अप्राप्य है। अनेकाकृत अर्वाचीन शाक्त प्रतिमाओं में यद्यपि सहायक देवों में शयन-मुद्रा प्रदर्शित है, जैसे काली अपस्मार-पुरुष आदि, तथापि प्राचीन प्रतिमाओं में विष्णु की शेष-शयन प्रतिमा तथा बुद्ध की महापरिनिर्वाण मूर्ति ही प्रधान निदर्शन हैं। जल-शायी तथा वट-पत्र-शायी वैष्णव मूर्तियाँ शेष-शयन-मूर्ति के ही सदृश हैं। अनन्तशायी प्रसिद्ध वैष्णवी मूर्ति का अप्रतिम एवं प्राचीन निदर्शन देवगढ़, झांसी तथा श्रीरगम् के रगनाथ मन्दिर में द्रष्टव्य है।

अस्तु, 'आसन' के उपोद्घात में हमने आसन को पादमुद्रा के साथ-साथ वाहन एवं पीठ के अर्थ में भी गतार्थ किया है। वाहन पर कुछ सकेत आगे होगा। पीठ के सम्बन्ध में यहाँ दत्तना ही सूच्य है कि 'सुप्रभेदागम' में इस प्रकार के पाँच पीठों का वर्णन है जो आकार (दे० चन्द्रज्ञान की व्याख्या) एवं प्रयोजन के अनुरूप निम्न तालिका से स्पष्ट हैं —

पीठ	आकार	प्रयोजन
१-अनन्तासन	त्र्यस्र	कौतुक-दर्शनार्थ
२-सिंहासन	आयताकार	स्नानार्थ
३-त्र्यंगामन	अष्टास्र	प्रार्थनार्थ
४-पद्मासन	वर्तुल	पूजार्थ
५-विमलासन	षडस्र	बल्यर्थ

टि०—इसी प्रकार से द्रव्यीय आसन के उदाहरण में राव महाशय (दे० हिन्दू आइ-कनोग्राफी, पृ० १, पृ० २०) ने चार अन्य पीठों का भी निर्देश किया है, जिनकी निर्माण-प्रक्रिया का भी शास्त्रों में निर्देश है, यथा भद्रपीठ (भद्रासन), कूर्मासन, प्रेतासन एवं सिंहासन। यह स्मरण रहे, ये पादमुद्राय आसन नहीं, द्रव्यीय पीठ हैं।

वाहन एवं यान—आसन एवं वाहन (या यान) हिन्दू प्रतिमा-विज्ञान का मित्र-वर्गीय विषय है। पूर्वं उपोद्घात में कतिपय देवों एवं देवियों के वाहनों का निर्देश कर चुके हैं। निम्न तालिका कुछ विशेष निदर्शन प्रस्तुत करेगी—

देव	देवियाँ
१-हंसवाहन ब्रह्मा	१-सिंहवाहिनी दुर्गा
२-गरुडारूढ विष्णु	२-हंसवाहिनी सरस्वती
३-वृषभासीन शिव	३-वृषवाहिनी गौरी
४-गजारूढ इन्द्र	४-गर्दभासना शीतला
५-मयूरासन कार्तिकेय	५-उलूकवाहिनी लक्ष्मी
६-मूषकासन गणेश	६-नक्रवाहिनी गंगा

टि०—यानी में देवों के विमान ही विशेष प्रसिद्ध हैं। ब्रह्मा, विष्णु, महेश के विमानों के क्रमशः वैराज, त्रिविष्टप और कैलास नाम हैं।

आयुध आदि

देवों की मानवाकृति में आयुधों का संयोग भी 'प्रतीकत्व' का निदर्शक है। देव-प्रतिमाओं की दैहिक पाद-मुद्राओं के समान हस्त में निहित पदार्थ आयुध ही हैं, अथवा पात्र या वाद्य-यन्त्र या फिर पशु और पक्षी सभी एक प्रकार से हस्त-मुद्राएँ ही हैं। अभय, वरद, ज्ञान, व्याख्यान आदि नाना हस्त-मुद्राओं की चर्चा हम आगे करेंगे। प्रथम प्रतिमा-कल्पन में सागोपाग रूप-संयोग का विवेचन प्राप्त है। तदनन्तर उसकी भावाभिव्यञ्जना के लिए हस्त-मुद्राओं से बढ़कर उसका अन्य कौन साधन है?

आयुधादि में आयुधों के अतिरिक्त पात्रों, वाद्य-यन्त्रों, पशुओं और पक्षियों का भी ऊपर सकेत है। तदनुरूप प्रथम आयुधों की निम्न तालिका निम्नलिखित है—

आयुध	देव-संयोग	आयुध	देव-संयोग
१-चक्र (सुदर्शन)	विष्णु	१०-पाश	गणेश
२-गदा (कोमोदकी)	"	११-शक्ति	सुब्रह्मण्य
३-शार्ङ्ग धनुष	"	१२-वज्र	(इन्द्र भी)
४-त्रिशूल	शिव	१३-टक	"
५-पिनाक धनुष	"	१४-मुसल	बलराम
६-खट्वाग	"	१५-हल	"
७-अग्नि	"	१६-शर	कार्तिकेय
८-परशु	"	१७-खड्ग	"
९-अकुश	गणेश	१८-मुमुण्डि	"

१६-मुद्गर	कार्तिकेय	२३-परिष	दुर्गा
२०-खेट	"	२४-पट्टिश	"
२१-घनुष	"	२५-चर्म	"
२२-पताका	"	२६-अस्ति	"

अपराजितपूज्या में ३६ आयुधों का वर्णन है।

पात्र आदि

संज्ञा	देव-संसर्ग	विशेष
१-त्रुचि	ब्रह्मा	यज्ञीय पात्र
२-त्रुव	"	" "
३-कमण्डलु	"	जल-पात्र, शिव, पार्वती तथा अन्य देवों से भी सयोग है।
४-पुस्तक	" (सरस्वती भी)	वाङ्मय-प्रतीक, पिता-पुत्री दोनों ही वाङ्मय के अधिष्ठाता हैं।
५-अक्षमाला या अक्षमूत्र	"	रुद्राक्ष, कमलाक्ष, वैद्युदादि-विनिर्मित, सरस्वती और शिव से भी सयोग है।
६-कपाल	शिव	शिव के विभिन्न नामों (कपाली आदि) में, तान्त्रिक साधना में मानव-कपाल-की परम्परा है।
७-दण्ड	यम.	
८-दर्पण	देवी	
९-पद्म	लक्ष्मी	
१०-श्रीफल	लक्ष्मी	
११-अमृतघट	"	
१२-मोदक	गणेश	

पशु-पक्षी

प्रतिमा के अन्य हस्त-सयोगों में कतिपय पशुओं एवं पक्षियों का भी निवेश देखा गया है, परन्तु यह परम्परा अत्यन्त न्यून है। पशुओं में ह्यग, हरिण तथा मेघशिव की अद्भुत प्रतिमा के लक्षण हैं और पक्षियों में कुक्कुट स्कन्द कार्तिकेय का।

वाच्यग्रन्थ

संज्ञा	देव-संसर्ग	संज्ञा	देव-संसर्ग
१-बीणा	सरस्वती	५-घण्टा	दुर्गा तथा कार्तिकेय
२-त्रेणु	कृष्ण.	६-मृदग	"
३-डमरु	शिव	७-करताल	—
४-पांचजन्य	विष्णु		

आभूषण तथा वस्त्र

हिन्दू स्थापत्य में प्रतिमाओं को विविध आभूषणों एवं वस्त्रों से भी सुशोभित करने की परम्परा पल्लवित होकर अत्यन्त विकसित तथा फलित हुई। बराहमिहिर ने बृहत्संहिता (५८.२६) में लिखा है—

‘देशानुरूपभूषणवेशालंकारा मूर्तिषु कार्याः ।’

भूषणानां विकल्पं च पुरुषस्त्रीसमाश्रयम् ।

नानाविधं प्रवक्ष्यामि देशजातिसमुद्भवम् ॥ (नाट्य शास्त्र)

अतः सिद्ध है कि देशकालानुसार समाज में आभूषणों एवं वस्त्रों की जो भूषा-पद्धतियाँ मनुष्यों एवं स्त्रियों में प्रचलित थी उन्हीं के अनुरूप देवों की मूर्तियों में भी उनकी परिकल्पना परिकल्पित की गयी। अथवा समाज के विभिन्न स्तर सनातन से चले आये हैं—कोई राजा है तो कोई योद्धा, कोई यती-सन्यासी है तो कोई ब्रह्मचारी। मानव-समाज की विभाजन-प्रणाली का जो सर्वश्रेष्ठ विभाजन प्राचीन आर्यों ने वर्णाश्रम-धर्म के अनुसार सम्पादित किया, उसी के आधारभूत सिद्धान्तों ने समस्त हिन्दू-संस्कृति के कलेवर को अनुप्राणित किया। देववाद में भी तो वर्णाश्रम-व्यवस्था के आधारभूत सिद्धान्तों के मर्म छिपे हैं—ब्रह्मा ब्रह्मचारी के रूप में, शिव यती-सन्यासी के रूप में, विष्णु राजा के रूप में, स्कन्द सेनानी के रूप में परिकल्पित किये गये हैं।

एक शब्द में भूषा, भूष्य के अनुरूप हो। अतएव वैष्णवी प्रतिमाओं (नारायण अथवा बामुदेव) के साथ-साथ इन्द्र, कुबेर आदि देव-प्रतिमाएँ राजसी भूषा में, शिव, ब्रह्मा, अग्नि आदि देवों की प्रतिमाएँ अपने तपश्चरणानुरूप (त्याग, तपस्या एवं तपोवन) यतिभूषा अथवा योगी-रूप में; सूर्य, स्कन्द आदि अपने सैनिक कार्य-कलापों के अनुरूप सेनानी की वर्दी एवं अस्त्र-शस्त्रों की भूषा में तथा दुर्गा, लक्ष्मी, श्री, काली आदि महादेवियाँ उच्चवर्णीय मान्य महिलाओं की भूषा के अनुरूप बहुविध अलंकारों, रत्नों, आदि की भूषा में विन्यस्त की गयी हैं।

इसी प्रकार परिधान का वर्ण देव-वर्णानुरूप परिकल्पित हुआ। मेघश्याम विष्णु

पीताम्बर, गौरवर्ण रौहिणेय बलराम नीलाम्बर, सूर्य ब्रह्मा, लक्ष्मी, दुर्गा रक्ताम्बर चित्रित किये गये हैं। परिधान की संघटना परिघाता के वर्ण की मुखापेक्षी है।

स्थापत्य में प्रतिमाओं को अलंकृत करने की प्रथा अत्यन्त प्राचीन है। डा० वनर्जी (दे० डेबलपमेट आफ हिन्दू आइकनोग्राफी, पृ० ३११) लिखते हैं—“साधारण प्रतिमाओं की तो बात ही क्या, ध्यानयोग वाली देव-प्रतिमाओं में भी (उदा० शिव की योग-दक्षिणामूर्तियों तथा विष्णु की भी योगासन-मूर्तियों में—लेखक) भूषण संयोग है। भूषा-विन्यास की परम्परा सिन्धु-सभ्यता तक में पायी जाती है। शिव-पशुपति की मूर्ति जो तत्कालीन मुद्राओं में पायी गयी है वह केयूर, कंकण, बलय आदि नाना आभूषणों से अलंकृत है।”

यद्यपि यह सत्य है कि विशुद्ध कलात्मक दृष्टि से देखा जाय तो प्रतिमाओं में अलंकार-नियोजन की यह परम्परा स्थापत्य के लिए क्षतिदायक भी सिद्ध हुई है। प्रतिमा के विभिन्न शरीरावयवों पर—नोचे से ऊपर तक—आभूषणों को लादने की जो उत्सुकता सनातन से चली आयी उसने विभिन्न शरीरावयवों की कला में सुन्दर अभिव्यक्ति अथवा मानव-आकार के सम्यक् रचना-विक्रम को अवश्य व्याधात पहुँचाया। बहुत से कला समीक्षकों की ऐसी ही समीक्षा है। परन्तु यहाँ बिना पक्षपात के हम कह सकते हैं कि भारतीय कलाकारों का ध्येय मानव-आकार रचना के सम्यक् परिष्कार की ओर विशेष सीमित नहीं रहा। यहाँ के कलाकारों की दृष्टि भारतीय धर्म एवं दर्शन की प्रतीक भावना से विशेष प्रभावित एवं अनुप्राणित होने के कारण उन्होंने “कला कला के लिए” ऐसा गिद्वान्त कभी नहीं माना। प्रतिमा तो एक प्रकार का प्रतीक है। अतः स्थापत्य में भी वह तदनुरूप प्रस्फुटित हुआ। भारत का ‘सुन्दर’ भौतिक सौन्दर्य की भित्ति पर नहीं चित्रित है। यहाँ ‘सुन्दर’ में पारमार्थिक, आधिदैविक एवं आध्यात्मिक परम सौन्दर्य का रहस्य छिपा हुआ है। अतः एक मात्र भौतिक सौन्दर्य के चशमे से जो लोग भारतीय प्रतिमाओं को देखेंगे वे मूलतः गलती करेंगे।

देव-प्रतिमा के भूषा-विन्यास को हम तीन वर्गों में विभाजित कर सकते हैं, परिधान, अलंकार एवं शिरोभूषण।

परिधान—इसमें वस्त्र के अतिरिक्त बन्ध भी विशेष उल्लेख्य है। वस्त्रों में सर्वप्राचीन वस्त्र धोती का, जो उत्तरीय और अधोवसन दोनों का काम देती थी, विशेष निदर्शन है। देव-मूर्तियों एवं देवी-मूर्तियों दोनों में इस वस्त्र का स्थापत्य-चित्रण बड़े कोशल से सम्पन्न हुआ है। बन्धादि अन्य परिधानों की गणना यह है—

१—टार

३—कंकण

५—कटिबन्ध

२—केयूर

४—उदर-बन्ध,

६—कुचबन्ध

७-भुजवलय	१०-उदीच्यवेध (सूर्य)	१३-शृक्लाम्बर (ब्रह्मा)
८-वनमाला	११-चोलक (सूर्य)	१४-मेखला (श्री)
९-यीताम्बर (विष्णु)	१२-कृत्तिवाम	१५-कचुक (लक्ष्मी) (शिव)

दि०-इनमें से प्रथम पाँच सभी देवों एवं देवियों के सामान्य परिधान हैं, कुचबन्ध तथा चोलक स्त्री-परिधान होने के कारण देवी-प्रतिमाओं की विशिष्टता है।

अपराजितपञ्चा में पोडशाभूषण की परम्परा पर प्रकाश डाला गया है। हमारे वास्तु-शान्त्र में वह पठनीय है।

अलंकार-आभूषण—अलंकारों अथवा आभूषणों को अगानुरूप सात-आठ वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—

(क) कर्णाभूषण—कुण्डल

१-पद्म-कुण्डल (उमा) २-नक्ष-कुण्डल (सामान्य) ३-शखपत्र-कुण्डल (उमा)
४-रत्न-कुण्डल (सामान्य) ५-सर्प-कुण्डल (शिव)

कर्णाभूषणों में कर्णपूर (मरुस्वती), कर्णिका (काशी), मणि-कुण्डल (लक्ष्मी), कर्णावती (गार्वती) आदि भी उल्लेख्य हैं।

(ख) नामा-भूषण—वेसर (कृष्ण और राधा)

(ग) गल-भूषण—१-निष्क, २-हार, ३-प्रवेद्यक, ४-कौस्तुभ, ५-वैजयन्ती।

कौस्तुभ एवं वैजयन्ती वैष्णव-आभूषण हैं। 'कौस्तुभ' मणि है जो समुद्रमन्थन में प्राप्त १४ रत्नों में एक है। इसे भगवान् विष्णु दक्ष-धल पर धारण करते हैं। भागवत-पुराण कौस्तुभ को सहस्र-सूर्यममप्रभ लाल मणि स्वीकृति करता है। वैजयन्ती के विषय में यह प्रतिपाद्य है कि इसकी रचना पाँच प्रकार के रत्नों से निष्पन्न होती है। विष्णुपुराण में इन पञ्च-विध रत्नों को पञ्च तत्त्वों का प्रतीक माना गया है। नीलम (नीलमणि) पार्थिव तत्त्व, मौक्तिक जलीय तत्त्व, कौस्तुभ तैजस तत्त्व, वैदूर्य वायव्य तत्त्व एवं पुष्पराम आकाशीय तत्त्व के प्रतीक हैं—अतएव वैजयन्ती विराट् विष्णु की रूपोद्भावना का वैराज्य समुपस्थित करती है।

(घ) वक्ष-आभूषणों में श्रीवत्स, चन्द्रवीर कुचबन्ध (परिधान और अलंकार दोनों ही) विशेषोल्लेख्य हैं।

(ङ) कटि-आभूषणों में कटिबन्ध, मेखला तथा काचीदाम विशेष प्रसिद्ध हैं।

(च) पाद-आभूषणों में मञ्जीर (नूपुर) विशेष उल्लेख्य है।

(छ) बाहु एवं भुज के आभूषणों में ककण, वलय, केयूर, अगद विशेष विख्यात हैं।

दि०—'श्रीवत्स' वैष्णव-लाक्षण्य है जो विष्णु के वक्षस्थल पर 'कुचित रोमावलि' की संज्ञा है। वैष्णवी प्रतिमाओं में एवं दशावतारों में भी यह सर्वत्र प्रदर्शित होता है।

शिरोभूषण—मानसार में लगभग द्वादश शिरोभूषण (अलंकार एवं प्रसाधन दोनों ही) वर्णित हैं जिनको हम निम्न तालिका में देव-पुरस्सर देख सकते हैं—

संज्ञा	देव	संज्ञा	देव
जटा	ब्रह्मा, शिव	केशबन्ध	सरस्वती, सावित्री
मौलि	मानोन्मानिनी	धम्मिल्ल	अन्य देवियाँ
किरीट	विष्णु, वामुदेव	चूड	”
करण्ड	अन्य देव-देवियाँ मुकुट		ब्रह्मा, विष्णु, शिव
शिरस्त्रक	यक्ष, नाग, विद्याधर	पट्ट राजा, रानियाँ (क) पत्र-पट्ट,	
कुन्तल	नक्षत्री, सरस्वती सावित्री	(ख) रत्न-पट्ट (ग) पुष्प-पट्ट	

‘काकपक्ष’ भी एक शिरोभूषण संकीर्तित है। यह बाल-कृष्ण का शिरोभूषण अथवा केशबन्ध है—‘मस्तकाश्र्वयो केसरचनाविशेष ।’

७. प्रतिमा-मुद्रा (हस्तमुद्रा, मुखमुद्रा, पादमुद्रा एवं शरीरमुद्रा)

मुद्रा शब्द का अभिप्राय है विभिन्न अंगों, विशेष कर हस्त, पाद तथा मुख की आकृति-विशेष। भावाभिव्यजन में चिरन्तन काल से मानव ने मुद्राओं का सहारा लिया है। यद्यपि भाव-प्रकाशन का सर्वोत्तम साधन भाषा माना गया है तथापि मानव-मनोविज्ञान-वेत्ताओं से यह अवदित नहीं कि कभी-कभी उत्कट भावाभिव्यजन में भाषा असफल हो जाती है, उस समय हस्त अथवा मुख या अन्य शरीरावयव की मुद्राओं से काम लिया जाता है। भाषा पर पूर्ण पाण्डित्य रखने वाला व्याख्याता बिना हस्तादि मुद्राओं के शायद ही कभी अपने उत्कट भावों को प्रकाशित करने में समर्थ हो पाता हो। इसी प्रकार क्या व्याख्यान में, क्या आलोचन में, क्या रक्षा तथा शान्ति में समातन से सभ्य मानव मुद्राओं का प्रयोग करता आया है।

आधुनिक मनोविज्ञान में इस सिद्धान्त को प्रायः सभी मानने लगे हैं कि मन एवं तन का एक प्रकार से ऐसा नैसर्गिक सद्यः सम्बन्ध है, जिससे प्रत्येक भावावेश में दोनों की समान एवं समकालिक प्रतिक्रिया प्रादुर्भूत होती है, इसी का रिफ्लेक्स ऐक्शन कहते हैं। अतः स्पष्ट है कि हमारे प्राचीन कलाकारों ने मानव-मनोविज्ञान के अनुरूप ही कला को जीवन की ज्योति से अनुप्राणित किया। अथवा जिरा प्रकार काव्य में अभिधेयार्थ निम्न कोटि का अर्थ है, लक्ष्यार्थ उससे बढ़कर और व्यंग्यार्थ ही काव्य-जीवित माना गया है उसी प्रकार प्रतिमा-कला में मुद्रा-विनियोग एवं उसके द्वारा भावाभिव्यजन एक प्रकार से काव्य-कला की ध्वनि-प्रतीति के ही समकक्ष है।

अस्तु, मुद्रा के व्यापक अर्थ में (दे० पीछे रूप-मयोग) न केवल भाव-मुद्राएँ

(जो हस्त-याद-मुखादिको की स्थिति, गति एवं आकृति के द्वारा अभिव्यक्त होती है) गतार्थ है वरन् नाना रूप-संयोगो को भी हमने मुद्रा ही माना है। परन्तु सीमित अर्थ में मुद्राओं का साहचर्य हिन्दू-प्रतिमाओं में बहुत ही कम है। शैवी योग-मूर्तियों को छोड़कर ब्राह्मण प्रतिमा-लक्षण में मुद्राओं का विनियोग नगण्य है। बौद्ध प्रतिमाओं में इन मुद्राओं का विपुल विनियोग है। प्रतिमा-स्थापत्य में मुद्रा देव-विशेष के मनोभावों को ही नहीं अभिव्यक्त करती है वरन् उसके महान् कार्य, दैवी-कार्य को भी इंगित करती है। बुद्ध की 'भूमि-स्पर्श' मुद्रा इस तथ्य का उदाहरण है। इस दृष्टि से मुद्रा एक प्रतीक है जो प्रतिमा और प्रतिमा के स्वरूप का परिचायक है।

प्रश्न यह है कि ब्राह्मण प्रतिमाओं में मुद्राओं की यह न्यूनता क्यों है जब कि बौद्ध एवं जैन प्रतिमाओं की यह सर्वाभिनिवेशिता विशेषता है। हम बार-बार सकेत कर चुके हैं कि हिन्दू दर्शन, धर्म, विज्ञान एवं कला सभी प्रतीकवाद की परा ज्योति से प्रकाशित है। नाना रूप-संयोग से बौद्ध प्रतिमाएँ एक प्रकार से शून्य हैं। अतः प्रतिमा-कला की इन दो मौलिक प्रेरणाओं में दोनों की अपनी वैयक्तिकता की छाप है। सत्य तो यह है कि ब्राह्मण प्रतिमा की रूपोद्भावना में देव-विशेष के नाना रूप-संयोग नाना मुद्राओं के रूप में ही परिकल्पित है। तन्त्रसार का निम्न प्रवचन (दे० उद्धरण प्र० वि० पृ० २४०) है कि विष्णु की १६ मुद्राओं में गन्ध-चक्रादि का परिगणन है। शिव की दस मुद्राओं में लिंग, योनि, त्रिशूल, रुद्राक्ष-माला आदि का समाहार है। सूर्य की केवल पञ्च ही एक मुद्रा है। गजदन्त, अकुण्ड, मोदक आदि सात मुद्राएँ विनायक गणेश की हैं। अग्नि की मुद्रा सप्त ज्वालाओं में निहित है। सरस्वती की मुद्रा में अक्षमाला, वीणा, व्याख्या, पुस्तक आदि विशेषोल्लेख्य हैं। इस प्रकार हिन्दू प्रतिमाओं के रूप-संयोग ही मुद्रा-संयोग हैं। मुद्राओं की जो नाना विकल्पनाएँ प्रादुर्भूत हुईं उनकी पूज्य की अपेक्षा पूजक में विशेष चरितार्थता हुई। तान्त्रिक मुद्राओं की परम्परा में हस्तादि मुद्राओं के अतिरिक्त भस्मावलेप, तिलकादि-धारण भी तो मुद्रा ही हैं।

भारतीय वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में सम्भवतः इसी उपर्युक्त तथ्य के कारण सम-रांगणनूत्रधार को छोड़कर अन्यत्र किसी ग्रन्थ में मुद्रा-प्रविवेचन अप्राप्य है। समरांगण की इस विशिष्टता का क्या भर्म है—इस आकृत की भीमांसा आवश्यक है। समरांगण के तीन मुद्राध्याय हैं जिनका हमारी दृष्टि में प्रतिमा-कला की अपेक्षा चित्र-कला से विशेष सम्बन्ध है। पाषाण आदि द्रव्यों से निर्मित प्रतिमाओं की अपेक्षा चित्रजा प्रतिमाओं में रसो एवं दृष्टियों की विशेष अभिव्यक्ति प्रदर्शित की जा सकती है। चित्र-कर्म में वर्ण-विन्यास इनके लिए अत्यन्त सहायक होता है। अथच चित्र-कलाकार बिना नाट्य-कला के सम्यक् ज्ञान का परिपाक अपनी कला में नहीं प्रस्तुत कर सकता है।

विष्णुधर्मोत्तर का दृढ़ विश्वास है कि चित्र-कला का आधार नृत्य-कला है। नृत्य-कला का प्राण भावाभिव्यक्ति है। इस भावाभिव्यक्ति (जैसे भाव-नृत्य, ताण्डव-नृत्य आदि) में मुद्राओं का प्रदर्शन अनिवार्य है। अतएव नाट्य-शास्त्र का मुद्रा-निरूपण भी प्रधान प्रतिपाद्य विषय है। नाट्य-शास्त्र में हस्तादि मुद्राओं का बड़ा ही गम्भीर एवं सविस्तर विवेचन है। इसी दृष्टि से नाट्य-कला की उपजीव्य अवस्थानुकृति (अवस्थानुकृति-नाट्यम्) चित्र-कला में भी अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान रखती है। चित्र-कर्म के आवश्यक विभिन्न अंगों में दक्ष होते हुए भी चित्रकार कल्पना और अनुकृति का जब तक सहारा नहीं लेता तब तक मनोरम एवं अभिव्यञ्जक चित्र का निर्माण नहीं कर सकता।

अस्तु, इस उपोद्घात से यद्यपि मुद्राओं का महत्व चित्रजा प्रतिमाओं में ही विशेष विहित है, तथापि यदि यह मुद्रा-विनियोग अन्य-द्रव्यीय प्रतिमाओं (विशेष कर पाषाण-मूर्तियों) में भी प्रदर्शित किया जा सके तो प्रतिमा-निर्माण का वह परम कौशल होगा और साथ ही प्रतिमा-विज्ञान का परमोपजीव्य विषय। आगमों, पुराणों, तन्त्रों एवं शिल्प-शास्त्रीय ग्रन्थों में भी कतिपय मुद्राओं के संयोग पर संकेत मिलते हैं (यद्यपि पृथक् रूप से प्रतिपादन नहीं है), जैसे वरद हस्त (वरद मुद्रा), अभय हस्त (अभय मुद्रा), ज्ञान-मुद्रा, व्याख्यान-मुद्रा आदि आदि। इनसे हस्त, पाद, मुख एवं शरीर की आकृति-विशेष में प्रतिमा की चेष्टा प्रतीत होती है यही मुद्राओं का मर्म है। इन आधारभूत सिद्धान्त से मुद्राध्ययन को हम तीन भागों में विभाजित कर सकते हैं और यह विभाजन समरागणमूत्रधार के तीन मुद्राध्यायों (ऋज्वागतादिस्थानलक्षणाध्याय ७६वाँ, वैष्णवादिस्थानकलक्षण ८०वाँ तथा पताकादिचतुष्टयलक्षण ८३वाँ) पर अवलम्बित है—

(१) ६४ हस्त-मुद्राएँ (स० सू० पताकादि ८३वाँ अ०)

(२) ६ पाद-मुद्राएँ (वैष्णवादि-स्थानक ८०वाँ अ०)

(३) ६ शरीर-मुद्राएँ (ऋज्वागतादिस्थान ७६वाँ अ०)

हस्त-मुद्राएँ—हस्त और मुद्रा इन दोनों शब्दों के बीच सम्बन्ध-कारक (हस्त की मुद्रा) ही नहीं समझना चाहिए वरन् दोनों का एक ही अर्थ में प्रयोग भी पाया जाता है—दण्ड-हस्त, कटि-हस्त, गज-हस्त, वरद-हस्त, अभय-हस्त को वरद-मुद्रा, अभय-मुद्रा आदि के नाम से भी पुकारा गया है। समरागण की ये हस्त-मुद्राएँ भरत के नाट्य-शास्त्र में प्रतिपादित हस्त-मुद्राओं की ही अवतारणा हैं और प्रतिमा-शास्त्र में उनके विनियोग की उद्भावना भी है।

आर० के० पौदुवल (दे० उनका 'मुद्राज इन आर्ट्स') ने मुद्राओं के तीन बृहत् विभाग किये हैं—१-वैदिक, २-तान्त्रिक तथा ३-लौकिक। उनका दावा है कि

उन्होंने कला में ६४ मुद्राओं और तन्त्र में १०८ मुद्राओं का अनुसन्धान एवं अभिज्ञा कर ली है। वैदिक मुद्राओं से हम परिचित ही हैं, वेदपाठ में आवश्यक हस्त-मुद्राओं की परम्परा का आज भी प्रचार है। श्री पौंड्रवल महाशय ने जिन मुद्राओं का कला-प्रदर्शन प्रस्तुत किया है, उनमें बहुसंख्यक मुद्राओं का सम्बन्ध पूज्य की मुद्राओं से तो है ही साथ ही साथ पूजक एवं पूजोपचारों से भी उनका सम्बन्ध है। अतः इनकी सविस्तर समीक्षा यहाँ अभिप्रेत नहीं— डा० बनर्जी का ग्रंथ इसके लिए द्रष्टव्य है।

अस्तु, समरागण की जिन ६४ हस्त-मुद्राओं की ओर ऊपर संकेत है उनमें पता-कादि २४ असंयुत-हस्त, अजलि आदि १३ संयुत-हस्त तथा चतुरन्नादि २१ नृत्य-हस्त की तालिका प्र० वि० पृ० २४२ में द्रष्टव्य है। अथच जहाँ तक इनके स्थापत्य-चित्रण का प्रश्न है वहाँ ब्राह्मण प्रतिमाओं में दो मुद्रा—अभय-हस्त एवं वरद-हस्त विशेष प्रसिद्ध हैं। सम्भवतः इसी दृष्टि से श्रीयुत वृन्दावन भट्टाचार्य ने केवल इन्हीं दो मुद्राओं का वर्णन किया है। राव महाशय ने कुछ आगे उपर्युक्त दो मुद्राओं के अतिरिक्त कटक, सूची, तर्जनी, कट्यवलम्बित, दण्ड, विस्मय के साथ-साथ चिन्मुद्रा (व्याख्यान-मुद्रा), ज्ञान-मुद्रा और योग-मुद्रा का भी वर्णन किया है। डा० बनर्जी ने इस विषय की विस्तृत विवेचना की है। परन्तु उनका यह कथन सर्वांश में सत्य नहीं—

“It should be noted here that the fully developed and highly technical mudras, that are described in the Indian works on dramaturgy such as *Natyashastra*, *Abhinaya Darpana* etc. have not much application in our present study”.

हमने इस उपोद्घात में समरागण के मुद्राविवेचन को चित्रज्ञा प्रतिमाओं का विशेष विषय बताते हुए स्थापत्य में भी उसके विनियोग की जो सीमांसा की है उससे यह स्पष्ट है कि यह कथन सर्वथा सत्य नहीं। अथच दाक्षिणात्य शिवपीठ चिदम्बरम् में भरतमुनि के नाट्य-शास्त्र में प्रसिद्ध ६४ हस्त-मुद्राओं का स्थापत्य-विन्यास गोपुरद्वार की भित्तियों पर चित्रित है, उससे इन हस्त-मुद्राओं की स्थापत्य-परम्परा भी पल्लवित हो चुकी थी, यह प्रकट है। उसका विशेष विकास इसलिए नहीं हो पाया कि रूप-संयोग से आक्रान्त ब्राह्मण प्रतिमाओं में मुद्रा-विनियोग का अवसर ही कहाँ था? अतः एवं यह परम्परा बौद्ध प्रतिमाओं की विशिष्टता बन गयी। अथच यह नहीं कहा जा सकता कि इन मुद्राओं का स्थापत्य में अत्यन्त विरल प्रदर्शन है। ऊपर श्री पौंड्रवल के एतद्विषयक अनुसन्धान की ओर संकेत किया ही जा चुका है। डा० बनर्जी की भी एतद्विषयिणी गवेषणा अध्ययनीय है। उपरिनिर्दिष्ट हस्त-मुद्राओं के अतिरिक्त भी कतिपय अति प्रसिद्ध हस्त-मुद्राएँ हैं जिनका स्थापत्य में अविरल चित्रण द्रष्टव्य है, जैसे—भगवान्

बुद्ध की धर्मचक्र-मुद्रा एवं भूमिस्पर्श-मुद्रा, अर्हंत जिनों की कायोत्सर्ग-मुद्रा, योगियों की ध्यानयोग-मुद्रा, नटराज शिव की वैन्यायकी मुद्रा एवं अनुग्रह-मुद्रा ।

पाद-मुद्रा—वैष्णव ध्रुव-बेराओ के योग, भोग, वीर एवं आभिचारिक वर्गीकरण की चतुर्विधा में स्थानक, आसन, शयन प्रभेद से द्वादश-वर्ग का ऊपर उल्लेख हो चुका है । तदनुरूप स्थानक आकृति से सम्बन्धित पाद-मुद्राओं के समरागण की दिशा से निम्नलिखित छः प्रभेद परिगणित किये गये हैं —

१-वैष्णवम्	३-वैशाखम्	५-प्रत्यालीढम्
२-समपादम्	४-मण्डलम्	६-आलीढम्

टि०—स० सू० (अ० ८०) स्त्री-स्थानक-मूर्तियों की पाद-मुद्राओं का भी सकेत करता है ।

इनकी व्याख्या (दे० प्र० वि० पृ० २४३-४४) न कर यहाँ इतना ही सूच्य है कि जैनो के तीर्थंकरों की स्थानक चेष्टा में समभग-चेष्टा का स्थापत्य-निदर्शन है । स्थानक-चेष्टाओं की निर्दिष्ट संज्ञाओं के अतिरिक्त दूसरी संज्ञाओं में इनको समभग, आभंग, त्रिभग तथा अतिभग के नाम से भी संकीर्तित किया गया है । आभग-चेष्टा में मुद्रास्थ प्रतिमाओं के बहुसंख्यक निदर्शन प्रस्तुत किये जा सकते हैं । त्रिभंग-चेष्टा देखियों में विशेष द्रष्टव्य है । अतिभग का सम्बन्ध शैव एवं शाक्त उग्र-मूर्तियों के अतिरिक्त वज्रयान (बौद्ध-धर्म के तृतीय यान) के क्रोध-देवताओं से भी है ।

शरीर-मुद्रा (चेष्टा)—शरीरों के स्थान-विशेष, उनके पगवृत्त और उनके व्यन्तरो के त्रिभेद से स० मू० में इन चेष्टाओं का निम्न वर्गीकरण द्रष्टव्य है —

- (क) १-ऋज्वागत, २-अर्धज्वागत, ३-साचीकृत ४-अर्धधार्ध, ५-पार्श्वगत
(ख) ४-चतुर्विध पगवृत्त
(ग) २०-विगति अन्तर (या व्यन्तर)

विष्णुधर्मोत्तर के अनुसार निम्नलिखित नौ प्रधान शरीर-चेष्टाएँ हैं—

१-ऋज्वागत	४-अर्धविलोचन	७-पृष्ठागत
२-अनृजु	५-पार्श्वगत	८-परिवृत्त
३-साचीकृतशरीर	६-परिवृत्त	९-समनत

इनके स्थानों का इन संज्ञाओं में डॉक्टर क्रैमरिश ने उल्लेख किया है । कतिपय चेष्टाओं के संज्ञान्तरों के साथ वि० घ० की पूरी सूची है—पृष्ठागत, ऋज्वागत, मध्यार्ध, अर्धार्ध, साचीकृतमुख, नत, गण्डपरावृत्त, पृष्ठागत (?), पार्श्वगत, उल्लेप, वलित, उत्तान और वलित । इन चेष्टाओं में स्थानक-मुद्राओं के सन्निवेश से जो आकृति निर्मित होती है उसका चित्र के अतिरिक्त अन्यत्र (अर्थात् चित्रजा प्रति-

माओं को छोड़कर अन्य-द्रव्यजा प्रतिमाओं में) प्रदर्शन बड़ा दुष्कर है। क्षय और वृद्धि द्वारा ही यह कौशल संपन्न होता है। तूलिका और वर्णों के विनियोग एवं विन्यास से विभिन्न चेष्टाओं का प्रदर्शन चित्रकार के परम पाटव का प्रमाण है।

८. प्रतिमा में रसदृष्टि तथा प्रतिमा एवं प्रासाद

प्रतिमा में रसदृष्टि—प्रतिमा-शास्त्र विज्ञान भी है और कला भी। शास्त्रीय मानादि-योजना के सम्यक् परिपालन से ही सुरम्या प्रतिमा की परिकल्पना मानी गयी है। “शास्त्रमानेन यो रम्यः स रम्यो नान्य एव हि”—यह एक प्रकार से आजकल के युग में शास्त्रवादियों—रूढिवादियों की परम्परा पुकारी जायगी। अथच प्रतिमा के कलात्मक सौष्ठव एवं परिपाक की दृष्टि से उसमें काव्य एवं संगीत की भाँति आह्लादकता या चमत्कारिता अथवा रस की अनुभूति भी तो आवश्यक है। सम्भवतः इसी दृष्टि से समरागणसूत्रधार में प्रतिमा-शास्त्र के विभिन्न विषयों के वर्णन के साथ-साथ ‘रसदृष्टि लक्षण’ नामक ८२वें अध्याय में ११ रसों एवं १८ रसदृष्टियों का भी वर्णन किया गया है। यद्यपि यह वर्णन चित्र से सम्बन्धित है, जैसा ग्रन्थकार स्वयं कहता है—

रसानामय वक्ष्यामो दृष्टीनामिह लक्षणम् ।

तदायत्ता यतश्चित्रे भावव्यक्तिः प्रजायते ॥

परन्तु यहाँ चित्र का तात्पर्य (दे० प्रतिमा-वर्ग) न केवल चित्रजा प्रतिमाओं में ही है (सत्य तो यह है कि चित्र शब्द का यह एक सकुचित अर्थ है), वरन् वे सभी प्रतिमाएँ, जिनकी निर्मिति में पूर्णांग-चित्रण हुआ है, गतार्थ हैं। अतः समरागण के अनुसार प्रतिमा की विरचना में भावव्यक्ति मूर्ति-निर्माता का परम कौशल है। जहाँ प्रतिमा में हस्त-पादादिकों के मुद्रा-विनियोग से मूर्तिनिर्माता प्रतिमा के मौन व्याख्यान की मृष्टि करता है वहाँ वह उसमें रसों एवं रसदृष्टियों के उन्मेष से उसके अस्पष्ट, अव्यक्त एवं संकेतित भावों की भी अभिव्यक्ति कर सकता है। रसोन्मेष से प्रतिमा जड़ नहीं रहती वह सजीव बन जाती है। रसोन्मेष से देवी-देव और स्त्री-पुरुष के चित्र ही सजीव नहीं हो उठते हैं वरन् तथाकथिक भाव-शून्य पशु और पक्षी तक ऊपर उठ जाते हैं और मानव तो देवों के क्रीड में लीलोले करने लगता है—ब्रह्मानन्द-सहोदर रसास्वाद की यह महीनय महिमा एवं लोकोत्तर गरिमा है। अतः मूर्ति-निर्माता स्थपति को मूर्ति में रसोन्मेष के द्वारा भाव-व्यक्ति के लिए अवश्य प्रयत्नशील रहना चाहिए।

प्रतिमा एवं प्रासाद—प्रतिमा-विरचना के प्रायः सभी नियमों पर निर्देश हो चुका—प्रतिमा के प्रत्येक अवयव की निर्मिति भी हो चुकी, वह सजीव भी हो उठी। अब उसकी प्रतिष्ठा भी तो करनी चाहिए। भारत का स्थापत्य, विशेष कर प्रतिमा-कला अदेवहनुक

नहीं रही। प्रतिमा की परिकल्पना का एकमात्र प्रयोजन प्रासाद में उसकी प्रतिष्ठा है। यहाँ प्रासाद का तात्पर्य महल नहीं है। उसका पारिभाषिक अर्थ देवमन्दिर है। इस पर हमने सबिस्तृत समीक्षा 'प्रासाद-वास्तु' में की है। प्रासाद एवं प्रतिमा के निर्माण की परम्परा में पौराणिक 'पूर्व' पर हम पूर्व ही सकेत कर चुके हैं। अतः हिन्दुओं के इस देव-कार्य में 'प्रासाद मूर्ति' अदृश्य 'देव' की प्रत्यक्ष मूर्ति है। प्रासाद-वास्तु की उद्भावना में मूर्ति के ही सदृश नाना रचनाओं के दर्शन होते हैं। अतः जिस प्रकार शरीर और प्राण का सम्बन्ध है उसी प्रकार प्रासाद और प्रतिमा का। प्रासाद-वास्तु की नाना ऊपरी भूपाओं, विच्छिन्नियों एवं रचनाओं को एक मात्र प्रासाद-मन्दिर के बाह्य कलेवर तक ही सीमित रखना और गर्भगृह को बिल्कुल इनसे शून्य रखना—इन दोनों का यही मर्म है ('स्कन्दोपनिषद्' का प्रवचन है—“देहो देवालयः प्रोक्तो जीवो देवः सनातनः”)। इसी प्रकार ह्यशीर्षचरात्र, अग्निपुराण, ईशानशिवगुरुदेवपद्धति, शिल्परत्न आदि ग्रन्थों में प्रासाद एवं प्रतिमा की इस मौलिक भावना पर निर्देश है। इन सबकी विस्तृत रूप से समीक्षा पूर्वोक्त 'प्रासाद-वास्तु' में द्रष्टव्य है।

प्रतिमा-लक्षण

प्रतिमा-विज्ञान के नाना सिद्धान्तों की इस अति संक्षिप्त मीमांसा के उपरान्त अब ऋग्वेद-प्रतिमा-लक्षण एवं प्रतिमा-स्थापत्य—इन दो अवशेष विषयों पर कुछ प्रतिपादन आवश्यक है। वैसे तो विगत स्तम्भों में जिन-जिन विषयों की अवतारणा की गयी है वे प्रतिमा-लक्षण के अन्तर्गत ही हैं। परन्तु 'प्रतिमा-लक्षण' इस शब्द का प्रयोग यहाँ एक संकुचित अर्थ में किया गया है, अर्थात् भारतीय स्थापत्य में प्राप्त अनेक प्रतिमाओं के कौन-कौन से वर्ग हैं और उनकी किस-किस रूप में मूर्तियाँ प्राप्त होती हैं—यह यहाँ पर प्रतिपाद्य है। यही संकेत 'प्रतिमा-स्थापत्य' में भी समझना चाहिए। स्थापत्य वैसे तो शास्त्र और कला दोनों का ही बोधक है परन्तु यहाँ स्थापत्य से कलाकृतियों के अर्थ का बोध होता है। प्रतिमा-स्थापत्य आगे अर्थात् इस पटल के अन्तिम अध्याय का विषय है।

ब्राह्मण प्रतिमा-लक्षण

त्रिमूर्ति आदि ब्राह्मण-प्रतिमा—त्रिमूर्ति की कल्पना में हिन्दू सस्कृति, धर्म एवं दर्शन का सर्वस्व अन्तर्हित है। सत्य तो यह है कि विश्व की मत्ता, उसका व्यापकत्व एवं पूर्ण तत्त्व भी इसी में निहित है। त्रिमूर्ति का तात्पर्य ब्रह्मा, विष्णु और महेश से है। पौराणिक देवों की त्रिमूर्ति की यह कल्पना वैदिक त्रिमूर्ति—अग्नि, सूर्य और वायु के विकसित स्वरूप पर आधारित है। वैसे तो त्रिमूर्ति प्रतिमा के अत्यन्त विरल निदर्शन प्राप्त होते हैं, परन्तु पेशावर म्यूजियम में यह प्रतिमा द्रष्टव्य है। इसमें ब्रह्मा, विष्णु और महेश—इन तीनों की मूर्तियों का एक ही पाषाण में निर्माण है। एलीफेन्टा और चित्तौड़गढ़ (उदयपुर) की जो त्रिमूर्ति प्रतिमाएँ पहले विद्वानों के द्वारा त्रिमूर्ति प्रतिमा के निदर्शन मानी जाती थी वे वास्तव में महेश-मूर्तियाँ हैं। परम्परा में त्रिमूर्ति का तात्पर्य ब्रह्मा, विष्णु, महेश से ही है, परन्तु 'अपराजिपृच्छा' में चन्द्र, सूर्य तथा ब्रह्मा के साथ-साथ सूर्य, शिव तथा ब्रह्मा—इन दो त्रिमूर्तियों का और संकेत मिलना है तथा इनका स्थापत्य में चित्रण भी प्राप्त होता है। बुन्देलखण्ड के मथिया स्थान पर जो षडबाहु मूर्ति मिली है उससे सूर्य, शिव, ब्रह्मा का स्थापत्य-चित्रण भी प्रतिष्ठ है। इसी प्रकार त्रिशिर्ष अष्टबाहु चिदम्बरम् की सूर्य प्रतिमा भी त्रिमूर्ति का ही निदर्शन है। खजुराहो के दूनादेव

मन्दिर में इसी प्रकार की एक प्रतिमा प्राप्त हुई है। त्रिमूर्ति के अतिरिक्त भारतीय स्थापत्य शास्त्र में तथा कला-निदर्शनों में पंचमूर्ति, चतुर्भूति तथा द्विमूर्ति के लक्षण एवं स्थापत्य-चित्रण भी प्राप्त होते हैं।

चतुर्भूति—प्राप्त शिल्पीय ग्रन्थों में 'अपराजितपृच्छा' की यह देन है कि उसमें "हरि-हरि (सूर्य)-हर-हिरण्यगर्भ" की चतुर्भूति का लक्षण-वर्णन है। अथवा उत्तरीय गुजरात में डेलमाल नामक स्थान पर स्थित लिम्बोजी माता के मन्दिर में प्राप्त प्रतिमा में यह लक्षण भी प्रदर्शित हुआ है।

पंचमूर्ति—यद्यपि पंचमूर्ति का लक्षण उपलब्ध किसी शिल्पग्रन्थ में नहीं प्राप्त होता है परन्तु स्थापत्य-चित्रण में यह परम्परा प्रदर्शित हुई है। मनुआदि-स्मृतिकारों की सबसे बड़ी देन देवपूजा में पचायतन-परम्परा है। तदनुरूप पंचमूर्ति की उद्भावना पूर्ण स्वाभाविक है। इंडियन म्यूजियम में सुरक्षित पचायतन-शिवलिंग में गणपति, विष्णु, पार्वती (शक्ति अथवा देवी) तथा सूर्य—इन चार देवों के रूप चित्रित हैं तथा लिंग शिव का बोधक है। इसमें अतः पचायतन-परम्परा एवं पंचमूर्ति दोनों प्रदर्शित हैं। पचायतन-परम्परा के अनुरूप एक-दूसरा चित्रण भी पूजा-परम्परा में प्रसिद्ध है। पाँच पाषाण-खण्डों की पूजा में हम परिचित हैं—कृष्णवर्ण खण्ड से विष्णु, धवल से शिव, रक्त से गणेश, ताम्रपत्र में शक्ति अथवा देवी तथा स्फटिक से सूर्य—इन पाँचों देवप्रतीकों की पूजा की परम्परा में पचायतन का यह दूसरा स्वरूप प्रकट हुआ है।

द्विमूर्ति—भारतीय स्थापत्य-शास्त्र एवं कलानिदर्शन दोनों में द्विमूर्ति के नाना चित्रण प्राप्त होते हैं। इनमें सर्वाधिक रूप से हर्यर्धमूर्ति अथवा हरिहरमूर्ति विशेष प्रसिद्ध है। वैसे तो हर-गौरी, उमा-महेश्वर तथा अर्धनारीश्वर आदि शैवी मूर्तियाँ भी द्विमूर्ति के ही निदर्शन हैं परन्तु उनको हम द्विमूर्ति के स्वतन्त्र प्रदर्शन नहीं मानते। उनका शैवी मूर्तियों के साथ वर्गीकरण विशेष उपयुक्त है। 'अपराजितपृच्छा' में कृष्ण और शक्र की द्विमूर्ति पर भी लक्षण मिलता है। साथ-ही-साथ स्थापत्य में (अर्थात् कला-निदर्शनों में) मार्तण्ड-भैरव तथा सूर्य-ब्रह्मा के भी चित्रण प्राप्त होते हैं, यद्यपि उनके लक्षण शास्त्र में नहीं प्राप्त होते हैं। मार्तण्ड-भैरव का स्थापत्य-चित्रण वरेन्द्र राजमाही म्यूजियम में द्रष्टव्य है। ब्रह्मा-सूर्य दीनाजपुर, बंगाल में महेन्द्र नामक स्थान पर प्राप्त प्रतिमा (जो कि राजसाही म्यूजियम में सुरक्षित है) में उदाहरण है। नर-नारायण की भी द्विमूर्ति शास्त्र और कला दोनों में द्रष्टव्य है। हमने बड़े ही संक्षेप में स्थानाभाव के कारण त्रिमूर्ति आदि इन प्रतिमाओं के लक्षण एवं कलानिदर्शनों की समीक्षा की। हमारे ग्रन्थ 'वास्तुशास्त्र ग्रन्थ द्वितीय' (अग्रेजी ग्रन्थ) में इन मूर्तियों की सविस्तार समीक्षा पठनीय है। यहाँ पर इतना ही सूक्ष्म है कि प्रतिमाओं के अन्तर्तम में भारतीय धर्म के

ज्ञाना विकास रूपो की सुन्दर कहानी छिपी है। यह एक प्रकार की भारतीय धर्मों की (विशेष कर अवान्तर धर्मों तथा भक्तिसम्प्रदायो की) उस मनोवृत्ति की सूचक है जब पारस्परिक सद्भावना और सहज तथा नैसर्गिक सहिष्णुता की भावना सर्वत्र प्रकट थी। वैसे तो शैव शिव को, वैष्णव विष्णु को तथा शाक्त देवी को और सूर्य को ही परम अधिदैवत मानते थे परन्तु कालान्तर पाकर लोगो की उदार मनोवृत्ति ने सभी देवों के प्रति समान श्रद्धा एवं भक्ति की परम्परा पल्लवित हुई।

ब्रह्मा—वास्तुशास्त्रीय सभी ग्रन्थो मे ब्राह्म लक्षण पर सामान्य प्रवचन प्राप्त होते हैं परन्तु स्थापत्य-निर्देशनों मे ब्राह्म मन्दिर यत अत्यन्त विरल है अतएव ब्रह्मा का प्रधान प्रतिमा के रूप मे चित्रण भी अत्यन्त विरल है। ब्रह्मा वास्तव मे भारतीय धर्म एवं दर्शन के उस अंग का प्रतिनिधित्व करते हैं जो ब्रह्मचर्य, इज्या तथा तपस्या मे सम्बन्ध रखता है। अतएव समाज मे ऐसे तपोधन बूढ़े ब्रह्मा की यदि पूजा-परम्परा नही पल्लवित हुई तो स्वाभाविक ही है। विष्णु राजाओ के अधिदैवत प्रकल्पित हुए। शिव की मनोरम गाथा से सभी आकृष्ट हुए, परन्तु बेचारे ब्रह्मा को ब्रह्मज्ञानी तथा प्रतिमा-पूजा को हेय समझने वाले ब्राह्मणो ने भी नही अपनाया और बेचारे पर इज्जाम यह लगाया कि पुत्री के शाप से पितामह ब्रह्मा की पूजा विलुप्त हो गयी। अस्तु, समरागण मे ब्राह्म मूर्ति लक्षण के अनुसार ब्रह्मा की मूर्तिप्रोज्ज्वल अनल-सकाश विनिमित्त होनी चाहिए। अत्यन्त तेजस्वी, स्थूलांग, श्वेत पुष्प (कमलादि) लिये हुए तथा कमल पर ही विराजमान, श्वेत वस्त्र धारण किये हुए अर्थात् (अधोवस्त्र कोपीन भी श्वेत ही होना चाहिए), कृष्ण मृगचर्म के उत्तरीय से आच्छादित, चार मुखो से सुशोभित ब्रह्मा की मूर्ति बनानी चाहिए। ब्रह्मा के दोनो बाये हाथों मे से एक मे दण्ड तथा दूसरे मे कमण्डल, दाहिने हाथों मे से एक मे अक्ष-माला तथा दूसरे मे वरद-मुद्रा दिखानी चाहिए। मूँज की मेखला भी धारण किये हुए होने चाहिए। मत्स्यपुराण मे ब्रह्मा को हन-वाहन एवं पद्मासन कहा गया है और उनके दोनो दक्षिण हाथो मे समरागण की अक्षमाला और वर्धमान-मुद्रा के स्थान पर झुवा और झुक (दो यज्ञीय पात्रो) का निर्देश है। इसके अतिरिक्त म० पु० के अनुसार ब्रह्मा के दोनो पाश्वों पर चारो वेद और आज्य-स्थाली का प्रदर्शन विहित है और 'दक्षिणे सावित्री' और 'वामे सरस्वती' का भी चित्रण आवश्यक है।

अग्निपुराण का ब्राह्म-चित्रण समरागण से विशेष सानुगत्य रखता है। केवल दक्षिण हाथ ते झुवा का विशेष निर्देश है। समरागण, मत्स्य एवं अग्नि की इस ब्राह्मी मूर्ति-विरचना मे जो एक लक्षण और शेष रह जाता है वह विष्णुपुराण पूरा करता है—'सप्तहमरथस्थित' सात हसो से बाहित रथ पर आरूढ। 'अपराजितपृच्छा'

मे ब्रह्मा की चतुर्विधा मूर्तियों का निर्दिष्ट लांछनों के स्थितिप्रभेद से युगानुरूप वर्णन है—
कमलामन (कनि), विरञ्चि (द्वापर), पितामह (त्रेता), ब्रह्मा (सत्य) । 'अपरा-
जित' के लक्षण (२१४ ८-६) में एक विशेषता यह है कि इसमें ब्रह्मा को आभूषणों से
भी आभूषित कर दिया गया । हमने अपने अंग्रेजी ग्रंथ में सभी प्रमुख देवों के आयतन
परिवार देवताओं तथा लांछन-रहस्यों का भी प्रतिपादन किया है—वह वही पठनीय है ।

ब्रह्मा के कला-निर्दर्शन दो प्रकार के प्राप्त होते हैं—स्वतन्त्र मूर्तियाँ तथा सहायक
देव के रूप में—ये दोनों निर्दर्शन वही पठनीय हैं ।

विष्णु—वैष्णवमूर्तियों को हम सात वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—१—साधार-
ण मूर्तियाँ, २—विशिष्ट मूर्तियाँ, ३—ध्रुवबेर, ४—दशावतार मूर्तियाँ, ५—चतु-
र्विंशति मूर्तियाँ, ६—क्षुद्र मूर्तियाँ तथा ७—गारुड एवं आयुध-पुरुष मूर्तियाँ ।

साधारण मूर्तियाँ—इनमें शंख, चक्र, गदा, पद्म के लांछनों से युक्त चतुर्भुज, मेघ-
श्याम श्रीवत्साकित वक्ष, कौस्तुभ-मणिविभूषितोरस्क, कुण्डल-किरीटधारी, सौम्येन्दुवदन
विष्णुमूर्ति साधारण कोटि का निर्दर्शन है । इसमें देवी-साहचर्य नहीं । वाराणसेय
वैष्णव-विम्ब (दे० वृन्दावन, पृ० ८) इसका परम निर्दर्शन है ।

असाधारण विशिष्ट मूर्तियाँ—इनमें अनन्तशायी नारायण, वासुदेव, त्रैलोक्य-मोहन
आदि की गणना है । इनमें विष्णु के वैराज्य का ही निर्दर्शन नहीं है, उनकी महाविभूता
एवं परम सत्ता की भी खुली व्याख्या है ।

अनन्तशायी नारायण—विष्णु के अनेक नामों में अनन्त तथा नारायण (भी) दो
नाम हैं । अनन्तशायी नारायण मिश्रित प्रतिमा है । इसमें विष्णु नागराज अनन्त (शेष)
की शय्या पर शयन-मुद्रा में चित्रित है तथा अनन्त (नाग) के सप्त भोग ऊपर से छतरी
ताने हैं । नारायण का एक पैर लक्ष्मी-उत्सर्गगत, दूसरा शेषभागाकगत, एक हाथ अपने
जानु पर प्रसारित, दूसरा मूर्ध-देशस्थ चित्रित है । नाभिसभूत कमल पर सुखासीन
पितामह और कमलनाल पर लग्न मधु और कैंठभ दो असुरों के साथ शंख, चक्र आदि
लांछन पार्श्व में प्रदर्शित हैं । इस प्रतिमा की तीन दृष्टियों से व्याख्या की गयी है ।
पहली का सम्बन्ध आध्यात्मिक अथवा दार्शनिक संसार से, दूसरी का आधिभौतिक
संसार से तथा तीसरी का आधिदैविक-पौराणिक संसार से है । पहली दृष्टि से प्रतिमा की
अनन्तशय्या को हम सृष्टि का प्रतीक मान सकते हैं । अनन्त अथवा शेष संसार का मूल
तत्त्व है (अनन्त, व्योम, आकाश, विष्णुपद) । विष्णु बुद्धि-तत्त्व तथा ब्रह्मा पुरुष अथवा
जीव है । मात्स्य दर्शन की भाषा में अनन्त प्रकृति, विष्णु महत्त्व और ब्रह्मा अहंकार है ।
मूर्ति के आदि में सर्वत्र तमोमयी सत्ता, पुनः उससे चिन्मय का प्रादुर्भाव, तत्पश्चात्
उससे संसार तथा मनुष्य की उत्पत्ति ।

दूसरी दृष्टि से (अर्थात् भौतिक दृष्टि से) यह सम्पूर्ण सृष्टि एक प्रकार का गर्न गर्न विकास है जो सूर्य के आदिम परमाणुओं से प्रादुर्भूत हुआ और पुनः जिसने मंगमण्डल की रचना की। इस 'प्रोटो ऐटोमिक मॉडल' का प्रतीक है अनन्त, सूर्य का विष्णु, समार का ब्रह्मा (कमलासन—कमलम्)।

पौराणिक अथवा आधिदैविक दृष्टिकोण से नारायण, जो जलनिवासी है (दे० महा० तथा० मनु०) —

नराज्जातानि तत्त्वानि नाराणीति विबुर्बुधाः ।

तान्येवायनं यस्य तेन नारायणः स्मृतः ॥ महा०

आपो नारा इति प्रोक्ता आपो वै नरसूतवः ।

ता यदस्यायनं पूर्वं तेन नारायणः स्मृतः ॥ मनु०

उनको सृष्टि के आदि में अनन्त सर्प पर शायी बताया गया है। उनकी नाभि से एक विशाल कमल उत्पन्न हुआ—मत्पद्मीपा पृथ्वी, वन तथा सागर। इसी कमल के बीच से ब्रह्मा की उत्पत्ति हुई (दे० वराह, वामन तथा मत्स्य पुराण)। विष्णु के शस्त्रास्त्र आदि लाखों का अर्थ तथा प्रयोजन वराह-पुराण में स्पष्ट प्रणिपादित है। शंख का प्रयोजन अज्ञान तथा अविद्या के नाशार्थ, खड्ग भी अज्ञान के विनाशार्थ, चक्र काल-चक्र का प्रतीक, गदा दुष्टों के दमनार्थ। मधुकैटभ का चित्रण उस पौराणिक आख्यान का संकेत करता है जिसमें सृष्टि के बाद ब्रह्मा पर जब इनका आक्रमण हुआ तो विष्णु ने इन्हें मारकर मधुसूदन उपाधि प्राप्त की। अथच विष्णु दैत्य-दमन के लिए ही तो समार में अवतार लेते हैं। क्षीराब्धिगायिनी—वैष्णवी मुद्रा उनके सृष्टि-कार्य पर भी इंगित करती है —

येन लोकास्त्रयः सृष्टा दैत्याः सर्वाश्च देवताः ।

स एव भगवान् विष्णुः समुद्रे तप्यते तपः ॥

स्थापत्य-निर्वाण—इस प्रतिमा की प्राप्ति देवगड (शंसी) तथा दाक्षिणात्य वैष्णव-पीठ श्रीरंगम् में रंगनाथ-मन्दिर में तो है ही, कनिष्ठम ने और बहुत सी बड़ी प्रतिमाओं का भी निर्देश किया है। वामुदेव (दैविक तथा मानुष) आदि त्रिगिष्ट मूर्तियों के लक्षणों पर यहाँ प्रतिपादन स्थानाभाव के कारण नहीं हो सका।

वैष्णव-ध्रुव-बेर—ध्रुवबेराओ का सम्बन्ध; विष्णु की स्थानक, आसन एवं शयन तीन मुद्राओं के अनुरूप अथवा उपासक के प्रयोजनानुरूप अर्थात् योगार्थ, भोगार्थ, वीर्यार्थ तथा अभिचारार्थयोग-स्थानक, भोगस्थानक, वीरस्थानक, अभिचारिकस्थानक, योगासन, भोगासन, वीरासन, अभिचारिकासन; योगशयन, भोगशयन, वीरशयन तथा अभिचारिकशयन—ये बारह प्रतिमाएँ प्रसिद्ध हैं। ये प्रतिमाएँ दाक्षिणात्य मन्दिरों की

विशिष्टता है। बहुसंख्यक मन्दिर त्रिभौमिक विमान है अतः स्थानक, आसन एवं शयन मूर्तियाँ क्रमशः प्रथम, द्वितीय तथा तृतीय भूमियों में स्थापत्य स्थाप्य हैं।

वैष्णव दशावतार

विष्णु के अवतारों के तीन प्रमुख भेद हैं—पूर्णावतार, आवेशावतार एवं अशा-वतार। प्रथम कोटि के अवतार—पूर्णावतार का प्रतिनिधित्व राम और कृष्ण करते हैं जिनका सम्पूर्ण ऐहिक जीवन भगवल्लीला ही रही। दूसरी कोटि का अवतार आवेशा-वतार है जिसके निदर्शन परशुराम है जो अपनी भागवती शक्ति राम के अवतीर्ण होने पर उन्हें समर्पित कर तत्कालीन महेन्द्र पर्वत पर तपश्चरणार्थ चले गये। उनका कार्य भी थोड़ा ही था—मदोन्मत्त क्षत्रियों के मद का विनाश। अतः सिद्ध है, परशुराम के अवतार में दैवी शक्ति परिमितकालिक थी और परिमितकामिक भी। तीसरी कोटि के अवतारों में शङ्ख, चक्र आदि आयुध-पुरुषों का निदर्शन है, जो विष्णु के लोछनों में परिगणित हैं; परन्तु वे भगवान् के आदेश से मानुष-जन्म लेकर मन्त्र-माधु के रूप में अपने दैविक कार्य को पूरा करते हैं। विष्णु के निम्नलिखित दशावतार प्रायः सर्वमान्य हैं। इनमें बहुसंख्यक अवतारों के प्राचीनतम निर्देश शतपथ-ब्राह्मण (दे० प्रजापति का कूर्मरूप-धारण) तथा तैत्तिरीय आरण्यक (दे० शतबाहु कृष्ण वराह के द्वारा जल से ऊपर पृथ्वी का उठाया जाना) में आये हैं—

१—मत्स्य	३—वराह	५—वामन	७—राम	९—बुद्ध
२—कूर्म	४—नृसिंह	६—परशुराम	८—कृष्ण	१०—कल्की

भागवत-पुराण में दशावतारों के स्थान पर निम्नलिखित २१ अवतारों का उल्लेख है—पुरुष, वराह, नारद, नर-नारयण, कपिल, दत्तात्रेय, यज्ञ (दे० यज्ञनारायण), ऋषभ, पृथु, मत्स्य, कूर्म, घन्वन्तरि, नृसिंह, वामन, परशुराम, वेदव्यास, राम, बलराम, कृष्ण, बुद्ध तथा कल्की। विष्णुधर्मोत्तर में इनके अतिरिक्त दो नाम और हैं—हंस और त्रिविक्रम। आगे हम देखेंगे (दे० विष्णु की क्षुद्र मूर्तियाँ) कि भावगत पुराण की इस लम्बी सूची के बहुसंख्यक नाम विष्णु की क्षुद्र मूर्तियों में परिसंख्यात हैं। राव महाशय का कथन है कि बहुत प्राचीन से प्राचीन ग्रन्थों में विष्णु के दशावतारों में बुद्ध की गणना नहीं और उनके स्थान पर बलराम का विनियोग है। बलराम, जैसा हम सभी जानते हैं, कृष्ण के बड़े भाई थे और उन्हें शेषावतार (राम के छोटे भाई लक्ष्मण की भी तो शेषावतार-कल्पना है) माना गया है। अवतारों की यह संख्या पुराणों की परम्परा के अनुसार हुई, परन्तु वैष्णव-धर्म के विकास में पंचरात्रों ने बड़ा भारी योग दिया और इस धर्म को दर्शन की ज्योति से और भी जागृत किया। पंचरात्र की

नाना संहिताएँ हैं, उनमें सात्वत तथा अहिर्बुध्न्य इन दो संहिताओं के अनुसार विष्णु के ३६ अवतार हैं।

पञ्चराश्र दर्शन के अनुसार विष्णु के पाँच रूप हैं—पर, व्यूह, विभव, अन्तर्यामी तथा अर्चा। प्रतिमा-लक्षण की दृष्टि से यहाँ पर इनमें से व्यूह और विभव के रूपों को देखना है। विभव के ३६ भेदों पर हमने ऊपर संकेत किया है। व्यूह के २४ रूपों पर आगे वर्णन करेंगे। यहाँ पर विष्णु के इन दशावतारों की महामहिमा की इसी एकमात्र तथ्य से सूचना मिलती है कि इसमें बहुमूल्यक अवतारों के इतिहास पर अलग-अलग विद्यालयाय महापुराणों एवं उप-पुराणों की रचना की गयी। अतः प्रत्येक की लीला एवं दैविक कार्यों के सम्बन्ध में यहाँ पर विवरण प्रस्तुत करना अभिप्रेत नहीं। परन्तु पौराणिक आख्यानो का महामर्म यह है कि व्यापक विष्णु की सर्वव्यापिनी सत्ता का यह गुणगान है। म्योर ने ठीक लिखा है कि विष्णु के अवतार अगाध सागर की क्षुद्र धाराएँ हैं—ऋषि, मनु, देव और मानव, प्रजापति आदि सभी विष्णु के अंग हैं। अवतारवाद की दार्शनिक व्याख्या में भगवद्गीता के इस परम प्रसिद्ध श्लोक—‘यदा यदा हि धर्मस्य स्तानिर्भवति भारत। तस्मैत्यनमघर्मस्य तदात्मानं सृजाम्यहम्॥’ पर-त्राणाय साधूनां विनाशाय च दुष्कृताम्। धर्मसंस्थापनार्थाय स भवामि युगे युगे॥’—से हम परिचित हो रहे हैं।

इन अवतारों की वैज्ञानिक व्याख्या में इतना ही स्मरणीय है कि इन में विश्व के विकास का रहस्य छिपा हुआ है। पुराण शब्द का अर्थ ही पुराणमाख्यानम्—पुराणा इतिहास है। अतः इन पुराण-प्रतिपादित अवतारों में विकासवाद का क्रम व्याख्यात है। इन दशावतारों में प्रथम चार में जगद्-रचना की सूचना मिलती है। अतएव इनको ‘कोसमोजेनिक इन कैरेक्टर’ कह सकते हैं। मनुस्मृति के इस प्रवचन से हम परिचित हो रहे हैं—‘अप एव ससर्जदी०।’ अतः सृष्टि के प्रारम्भ में सर्वत्र जल ही जल था। अतः जगत् के विकास में मत्स्य ही प्रथम जीव (या जन्तु) था जिसने प्राणियों की रचना का प्रतिनिधित्व किया। मत्स्यावतार मृष्टि के इसी विकास का प्रतीक है। जल के बाद पर्वतों का उदय प्रारम्भ हुआ। इसका प्रतीक कूर्म है। पार्वत्य प्रदेश की कूर्म-स्थान की सजा से हम परिचित हो रहे हैं। अतः सृष्टि के विकास का यह द्वितीय सोपान कूर्मावतार में निहित है। समुद्र-मन्थन का पौराणिक आख्यान जगत् के उस विकास का सूचक है जब जल से भूमि का उदय हो रहा था। जल से भूमि के इस उदय में सृष्टि के विकास के तृतीय सोपान का मर्म छिपा है, जो वराहावतार में सम्पन्न किया। नृसिंहावतार में मानव एवं पशु—दोनों के विकास के इतिहास की कहानी छिपी है।

यहाँ तक इन अवतारों के अलग-अलग लक्षण एवं स्थापत्य-चित्रण का प्रश्न है वह

यहाँ पर असम्भव है। यहाँ इतना ही सूच्य है कि किन्ही-किन्ही अवतारों के नाना भेद-प्रभेद हैं एवं तदनुरूप चित्रण भी। वराहवतार की वाराही विष्णु-मूर्तियों की तीन कोटियाँ हैं—१-भू-वराह (आदिवराह अथवा नृवराह), २-यज्ञवराह तथा ३-प्रलय-वराह। इनके स्थापत्य-निदर्शनो में महाबलिपुरम् की वराह-पाषाण-पट्टिका, बादामी की भू-वराह-मूर्ति तथा मद्रास संग्रहालय की वाराही ताम्र-प्रतिमा विशेष उल्लेख्य हैं। नृसिंह-वतार की नारसिंही वैष्णव-प्रतिमाओं की प्रधान दो कोटियाँ हैं—१-गिरिज नृसिंह तथा २-स्थाणु नृसिंह। बादामी और हलेबीडू की केवल-नृसिंह पाषाण-प्रतिमाओं से एव आगमों के सन्दर्भों से स्थापत्य में इन दो प्रधान कोटियों के अतिरिक्त कतिपय अन्य-वर्गीय नारसिंही प्रतिमाओं की सूचना मिलती है जिनमें यानक-नृसिंह (जिसमें नृसिंह गरुड के कंधे अथवा आदिशेष के भंगों पर प्रतिष्ठित प्रदर्श्य हैं), केवल-नृसिंह (यांग-नृसिंह) तथा लक्ष्मी-नृसिंह विशेष उल्लेख्य हैं, जिनका उपलब्ध शास्त्रों में तो वर्णन नहीं मिलता परन्तु स्थापत्य-निदर्शन प्राप्त है। स्थाणु नरसिंह की सर्वप्रसिद्ध प्रतिमा एल्लोरा के पाषाणपट्टों पर चित्रित है। मद्रास संग्रहालय की इनकी ताम्रजा प्रतिमा भी अति प्रसिद्ध है।

त्रिविक्रमावतार (वामनावतार) की वैष्णवी प्रतिमाओं के स्थापत्य में विपुल चित्रण है—बादामी, एल्लोरा, महाबलिपुरम् के स्मारक-पीठों पर इनके ओजस्वी चित्र द्रष्टव्य हैं। मध्यभारत के रायपुर जिले में रजिमस्थ त्रैविक्रमी पाषाण-प्रतिमा भी बड़ी प्रख्यात है। कृष्णावतार की कृष्ण मूर्तियों में नवनीत-नृत्य-मूर्ति, गण-गोपाल (या वेणुगोपाल), पार्यंगारथि, कालियमर्दन, गोवर्धनधर विशेष उल्लेख्य हैं और इनके दाक्षिणात्य स्थापत्य में विपुल चित्रण है।

बुद्धावतार विष्णु की बौद्ध प्रतिमा का निम्न लक्षण बृहत्संहिता, अग्निपुराण आदि विष्णुधर्मोत्तर के अनुसार अति संक्षेप में इसनिष् आवश्यक है जिससे आगे वज्रयान की पृष्ठभूमि पर पल्लवित बौद्धप्रतिमाओं के लक्षणों से इसकी तुलनात्मक समीक्षा पाठक कर सकें। बौद्धप्रतिमा के हस्त एव पाद पद्मांकित होने चाहिए। प्रसन्न-मूर्ति, मुनीचकेश, पद्मामनोपविष्ट भगवान् बुद्ध जगत् के पिता के सदृश सन्दर्श्य हैं। अथवा (अग्नि० के अनुसार) वे लम्बकर्ण एव वरदाभयदायक भी चिह्न्य हैं। वि० घ० ध्यानी बुद्ध को कपाय वस्त्रसवीन, स्कन्ध-संस्कृतचीवर चित्रित करता है। अन्य लक्षणों में वे रत्नवर्ण, त्यक्ताभरण-मूर्धज, कपायवस्त्र एव ध्यानस्थ प्रतिपादित हैं।

विभज्य अर्थात् चतुर्विंशति विष्णु-मूर्तियाँ—इन मूर्तियों में केशव, नारायण, माधव, गोविन्द, विष्णु, मधुसूदन, त्रिविक्रम, वामन, श्रीधर, हृषीकेश, पद्मनाभ, दामोदर, सार्वभौम, वामुदेव, प्रद्युम्न, अनिरुद्ध, पुरुषोत्तम, अवलोकित, नृसिंह, अच्युत, जनार्दन, उपेन्द्र,

हरि, श्रीकृष्ण—की परिगणना है। विष्णु के सहस्र नाम (दे० महा० अनु० प०) है। इनमें ये २४ नाम विशेष पावन हैं जिनका विष्णु-पूजा में दैनिक सकीर्तन होता है। अतएव स्थापत्य में भी इन २४ विष्णु-रूपों का चित्रण हुआ है। इन स्थापत्य-निदर्शनों का सर्व-प्रसिद्ध पीठ होयसिल-क्षेत्र है। इन चौबीसों की प्रतिमाएँ प्रायः समान चित्रित हैं—केवल वैष्णव-लाक्षणों के हेर-फेर से इनकी अभिज्ञा होती है।

विष्णु के अंशावतार एवं अन्य स्वरूप-मूर्तियाँ—इनमें पुरुष, कपिल, व्यास, धर्म, मन्मथ आदि की गणना की जाती है। विस्तार अभिप्रेत नहीं।

गारुड एवं आयुध-पौरुषी वैष्णव-मूर्तियाँ—इनमें इतना ही निर्देश आवश्यक है कि गारुड की मूर्ति (दे० बादामी) में अमृत-घट तथा सर्प-लाक्षण आवश्यक है। आयुध-पुरणों के विभिन्न वैष्णव आयुधों में कुछ तो पुरुष-प्रतिमा तथा अन्य स्त्री-प्रतिमा में चित्रित हैं। शक्ति और गदा का चित्रण स्त्री-प्रतिमा में विहित है। अकुण्ड, पाश, शूल, वज्र, खड्ग तथा दण्ड पुरुष-प्रतिमा में। चक्रावतार विष्णु की ताम्र प्रतिमा (दे० सुदर्शन चक्र) दाडीकुम्भ के स्थापत्य में प्रसिद्ध है। सुदर्शन चक्र की वैष्णवी प्रतिमा उग्र मूर्ति का निदर्शन है जिसमें पीडन हस्त प्रदर्श्य है और जिनमें चक्र, शूल धनु, परशु, अस्त्र, बाण, शूल, पाश, अकुण्ड, अग्नि, खड्ग, खेटक, हल, मुमल, गदा और कुल्ल—ये १६ आयुध चित्रणीय हैं। सुदर्शन की पुराणों में बड़ी महिमा गायी गयी है, वह 'रिपु-जन-प्राण-संहार-चक्र' की सजा से सकीर्तित किया गया है। इसी प्रकार अन्य आयुध भी विभिन्न दर्शन-दृष्टियों के प्रतीक हैं। विष्णुपुराण में गदा साख्य-दर्शन की बुद्धि, शंख अहंकार एवं बाण कर्मेन्द्रियों एवं ज्ञानेन्द्रियों, अस्त्र विद्या तथा अस्त्र आवरण-अविद्या के प्रतीक हैं और इन्द्रियों के पति महाप्रभु हृषीकेश। इन्हीं प्रतीकों के उपलक्षण प्राणियों के कल्याणार्थ निराकार होते हुए भी भूतल पर अवतार लेते हैं।

शैव-प्रतिमा-लक्षण—शैव धर्म एवं दर्शन तथा शिव-पूजा के नाना सम्प्रदाय—पाशुपत, कालमुख, वीर आदि पर न तो यहाँ प्रतिपादन का अवसर है और न स्थान। यहाँ पर इतना ही सूच्य है कि प्रतिमा-विज्ञान की दृष्टि से और प्रतिमा-स्थापत्य की दृष्टि से भी शिव-प्रतिमा के दो रूप पाये जाते हैं—लिंग-प्रतिमा तथा रूप-प्रतिमा। इनमें प्रथम अर्थात् लिंग ही शिव की प्रधान प्रतिमा है और शिवरहस्य भी। अतएव सभी शिव-मन्दिरो में प्रधान प्रतिमा के रूप में शिवलिंग की ही स्थापना प्रचलित है।

लिंग-प्रतिमा—लिंग शब्द में समस्त शिवतत्त्व अन्तर्हित है—“लय गच्छन्ति भूतानि” अथवा ‘त्रिजगल्ल-यनाद् यतः।’ लिंगों के नाना प्रकार हैं उनमें दो प्रभेद प्रधान हैं—चल लिंग तथा अचल लिंग। चल लिंगों की परम्परा में शिवार्चा को सुगम एवं सरल बनाने का रहस्य छिपा हुआ है। मूर्त्तिका एवं सिकता से भी उपासक तत्क्षण लिंग रचना

करके अपनी पूजा सम्पादन कर सकता है। कालान्तर पाकर रत्न, धातु, शिला (दे० प्रतिमा-द्रव्य) आदि द्रव्यों के अनुरूप नानाद्रव्यीय लिंग परिकल्पित हुए। अचल लिंगों के नाना प्रकारों पर भिन्न-भिन्न ग्रन्थों में भिन्न-भिन्न सख्या दी गयी है। सुप्रभेदागम में अचल लिंगों की सख्या ६ है—१-स्वायम्भुव, २-पूर्व (पुराण), ३-दैवत, ४-गाणपत्य, ५-असुर, ६-सुर, ७-आर्य, ८-राक्षस तथा ९-मानुष। इनमें प्रथम ८ यथानाम अपने आप अथवा अति प्राचीन या देवताओं के द्वारा स्थापित अथवा गणों, असुरों, सुरों, ऋषियों, राक्षसों के द्वारा स्थापित लिंगों का संकेत करते हैं। उनकी विशेष मीमांसा यहाँ नहीं हो सकती। मानुष लिंगों पर थोड़ा सा विशेष विचार आवश्यक है।

मानुष-लिंग—यथानाम ये मनुष्यों द्वारा प्रतिष्ठापित लिंग हैं। अचल लिंगों में इन्हीं की सख्या सर्वविदित है। मानुष लिंगों के मान एव विभिन्न भागों का सकेत ऊपर किया जा चुका है। यहाँ पर इतना ही विशेष ज्ञातव्य है कि मानुष लिंगों की ऊँचाई आदि के विनियोग-व्यवस्थानुरूप निम्नलिखित उपवर्ग भी है—

(१) सार्वदेशिक, (२) सर्वतोभद्र (सर्वसम), (३) वर्धमान (सुरेह्य), (४) शैवाधिक, (५) स्वस्तिक (अनाहुय), (६) त्रैराशिक (त्रैमांगिक) तथा (७) आहुयलिंग। अथच प्रासाद-निर्माण-शैली के अनुरूप मानुष लिंग (अचल) नागर, द्राविड तथा वेसर के नाम से विख्यात है तथा अपने विस्तारानुरूप पुन तीन कोटियों में विभाजित है—जयद, पीठिक तथा सार्वकामिक। इनके ऊर्ध्व भाग की पाँच कोटियाँ हैं जो आकारानुरूप सजापित की गयी हैं—द्युत्राकार, त्रिपुषाकार, कुक्कुटाण्डाकार, अर्ध-चन्द्राकार तथा बुद्बुदसदृश। मानुष लिंगों के कनिष्ठ अन्य प्रभेद भी हैं जिनको अष्टोत्तर शत-लिंग, सहस्र-लिंग, धार-लिंग, शैवेष्ट-लिंग तथा मुखलिंग के नाम से पुकारा गया है। इनका रूप लिंग-कलेवर (पूजा भाग) पर क्षुद्र लिंगों की रचना है, जैसे अष्ट० पर १०८ तथा सहस्र पर १०००। धार लिंग में ५ से ६४ लम्बी रेखाएँ बनायी जाती हैं। मुख-लिंग (यथानाम) पर मानव-मुख-विरचना आवश्यक है। सर्व-सम लिंग-प्रभेद के पूजा भाग पर पञ्चानन शिव के प्रसिद्ध पञ्च रूपों—यामदेव, तत्पुरुष, अधोर, मद्योजात तथा ईशान में एक या दो या तीन या पाँच भी विकल्प्य हैं।

लिंग-पीठ—लिंग एव पीठ का स्थापत्य में आधार-आधेय भाव है। लिंग है आधेय तथा आधार है पीठिका। इसको पिण्डिका भी कहते हैं। इनकी विभिन्न आकृति शास्त्रों में प्रतिपादित हैं—चतुरस्रा, आयत, वर्तुल, अष्ट-कोण, षोडश-कोण आदि सभी प्रसिद्ध एव अनुमेय आकृतियों में पीठ प्रकल्प्य है।

बाण-लिंग—अन्त में लिंग-प्रतिमा के सम्बन्ध में बाण-लिंगों को भी नहीं भुलाया जा सकता। जिस प्रकार विष्णु-पूजा में शालग्राम तथा देवी-पूजा में श्रीचक्र की परम्परा

है उन्ही प्रकार शिव-पूजा में बाण-लिंगों की। ये छोटे-छोटे शिलामय खण्ड बड़े ही सुन्दर, मनोरम एवं प्रशस्त रूप में महेन्द्र पर्वत पर अमरेश्वर में तथा कन्यातीर्थ और वहाँ के आश्रम के चारों ओर विशेष रूप से पाये जाते हैं और नर्मदा में भी प्रचुर संख्या में प्राप्त होते हैं अतएव नर्मदेश्वर के नाम से पुकारे जाते हैं।

शिव की रूप-प्रतिमा

इसके तीन वर्ग हैं—शान्त, अशान्त तथा विशिष्ट। निम्न तालिका देखिए—

शान्त	अशान्त	विशिष्ट
१—साधारण-असाधारण	१—सहार	१—विद्येश्वर
२—सौम्य-शान्त	२—भैरव	२—मूर्त्यष्टक
३—अनुग्रह-मूर्ति	३—काल तथा भिक्षाटन	३—ईशानादि पञ्चमूर्तियाँ
४—नृत्त-मूर्ति	४—अघोर	४—महादेव
५—दक्षिणा-मूर्ति	५—एकादश रुद्र	५—शिवगण तथा शिवभक्त

यहाँ पर यह सूच्य है कि शास्त्रों के अनुसार रूप-प्रतिमा लिंगोद्भव ही है। शिल्परत्न में लिंगोद्भव के १८ प्रकारों में यह ऊपर का वर्ग सम्मिलित है। अतः उसकी अवनाम्ना व्यर्थ है।

साधारण—इसका तात्पर्य सर्वप्रसिद्ध प्रतिमा से है। इस प्रतिमा-प्रकल्पन में शिव को श्रीमान्, चन्द्राकृतजट, नीलकण्ठ, सयमी, विचित्र-मुकुट (जटा-मुकुट), निशाकर (चन्द्रमा) के मृदू कालिमान् प्रदर्शित करना चाहिए। पन्नगों तथा मृगचर्म को धारण किये हुए होने चाहिए। इस मूर्ति के ताना निदर्शन डघर-उघर सभी जगह प्राप्य है।

असाधारण—इसका तात्पर्य उन विशिष्ट मूर्तियों में है जिनके निदर्शन सदाशिव, महामदाशिव, पाण्डित आदि हैं। इन विशिष्ट मूर्तियों में अपरजितपृच्छा में द्वादश-कला-सम्पूर्ण सदाशिव का भी उल्लेख हुआ है। अस्तु, इन मूर्तियों में शम्भव-दर्शन की ज्योति के महाप्रकाश का हमें आभाम मिलता है। सदाशिव के परादि शक्ति-पञ्चक से ही सभी आधिर्भातिक, आधिदैविक एवं आध्यात्मिक कार्य-कलापों की सृष्टि हुई है। सदाशिव एवं महामदाशिव की मूर्तियों में शुद्ध शैव-दर्शन का अविकल अकन निहित है। सदाशिव की पञ्चानन प्रतिमा विहित है। महामदाशिव की मूर्ति पञ्चवर्णाति मुख एवं पञ्चाशन हस्तों में चिह्न है। महामदाशिव के ये २५ मुख साम्य के २५ तत्त्वों के उपलक्षण हैं। सदाशिव की पूजा बगल में विशेष प्रचलित रही है। बगल के सेन वंशी राजा सदाशिव के भक्त कहे जाते हैं। अतएव बगल के पाषाण-चित्रणों में सदा-

शिव प्रतिमाएँ प्राप्त होती हैं। महासदाशिव प्रतिमा का एक सुन्दर निदर्शन संजौर के बैतिश्वरनकोइल नामक स्थान पर प्राप्त हुआ है।

सौम्य-शान्त—मूर्तियों में अर्बनारीश्वर, गंगाधर, कल्याणसुन्दर, वृषवाहन, विषाप-हरण, चन्द्रशेखर (केवल, उमासहित तथा आलिंगन, तीन कोटियों) के साथ-साथ सुखासन, उमामहेश्वर, सोमास्कन्द आदि परिगणित किये गये हैं। इनमें अर्बनारीश्वर का चित्रण बड़ा ही प्रसिद्ध है और यह रूप भी बड़ा रहस्यमय है। इसमें सृष्टि, शाम्भव दर्शन तथा धर्मसहिष्णुता सभी अन्तर्हित हैं। बादामी, कुम्भकोणम्, महाबलिपुरम् आदि वास्तु-पीठों पर इसके सुन्दर प्रदर्शन प्राप्त होते हैं। गंगाधर मूर्ति एलीफेन्टा में अत्यन्त सुन्दर रूप में पायी जाती है। कल्याणसुन्दर-मूर्ति का तात्पर्य शिव-पार्वती विवाह है और एलीफेन्टा की पाषाणी में यह चित्रण बड़ा ही सुन्दर उतरा है। इसी प्रकार अन्य रूपों के चित्रण भी प्राप्त होते हैं।

अनुग्रह-मूर्ति—शिव रुद्र ही नहीं शकर भी है। अतएव आशुतोष शकर की (वरदान-दायिनी) कतिपय अनुग्रह-मूर्तियों का स्थापत्य-चित्रण देखने को मिलता है। तदनुरूप विष्णु-अनुग्रह-मूर्ति, नन्दीशानुग्रह-मूर्ति, किरातार्जुन-मूर्ति, विष्णेश्वरानुग्रह-मूर्ति, रावण-अनुग्रह-मूर्ति तथा चण्डेशानुग्रह-मूर्ति—ये छ' अनुग्रह-मूर्तियाँ प्रसिद्ध हैं। प्रथम में शिव के अनुग्रह से विष्णु ने चक्र (जो पहले शिव की निधि थी) प्राप्त किया। कथा है; इस चक्र-प्राप्ति के लिए विष्णु प्रति दिन एक सहस्र कमलों से शिव-प्रीत्यर्थ पूजा करने लगे। विष्णु की भक्ति के परीक्षार्थ शिव ने एक दिन एक फूल चुगा लिया, तो उस फूल की कमी विष्णु ने अपने कमल-लोचन से की। अत्यन्त प्रीत शिव ने विष्णु को चक्र प्रदान किया। इस प्रतिमा का निदर्शन काजीवरम् और मदुरा में प्राप्य है। द्वितीय में नन्दीश पर शिव के अनुग्रह का मकेत है। बूढ़े नन्दी ने अपने जीवन-विस्तार के लिए शिव-स्तुति की और अनुगृहीत हो शिव के गणों का चिरतन नायकत्व एवं भगवती का पुत्र-वात्सल्य प्राप्त किया। तृतीय में किरातार्जुनीय महाकाव्य की कथा से कौन अपरिचित है? अर्जुन ने पाण्डुपताश्रय प्राप्त करने के लिए जो उत्कट तपस्या की तथा किरातवेष शिव को प्रसन्न किया उसी की यह अनुग्रह-मूर्ति है। इस प्रतिमा के दक्षिण में निरुच्छेगाट्टगुडी और श्रीशैल—इन दो स्थानों पर निदर्शन है। चतुर्थ में सर्वविदित गणेशानुग्रह है। पंचम की कथा है—कुबेर-विजय से प्रसन्न रावण जब लका लौट रहा था तो रास्ते में उसका विमान-रथ शरवण (कार्तिकेय-जन्मस्थान) के पास जब पहुँचा तो उसके सर्वोन्नत शिखर पर उसने एक बड़ा मनोज्ञ उद्यान देखा। वह वहाँ पर बिहार करने के लिए ललचा उठा, परन्तु ज्यों ही निकट पहुँचा तो उसका विमान टस से मस न हुआ—बही रुक गया। यहाँ पर रावण को मर्कटानन वामन नन्दिकेश्वर मिले। विमानावरोध-

कारण-पृच्छा पर नन्दिकेश्वर ने बताया कि इस समय महादेव और उमा पर्वत पर बिहार कर रहे हैं और किसी को भी वहाँ से निकलने की इजाजत नहीं। यह सुन रावण स्वयं हँसा और महादेव की भी हँसी उड़ायी। इस पर नन्दिकेश्वर ने शाप दिया कि उसका ऐसी ही आकृति एवं शक्ति वाले मर्कटों से नाश होगा। अब रावण ने अपनी दसों भुजाएँ फैलाकर पूरे के पूरे पर्वत को ही उखाड़ फेंकना सोचा। उसने उसे उठा ही तो लिया। उस पर सभी लडखड़ाने लगे, भगवती उमा अनायाम एवं अननृत्य भगवान् से लिपट गयी (दे० शि० व० स० १५०)। शिव ने सब हाल जान लिया और अपने पादागुष्ठ से उसे दबाकर स्थिर ही नहीं कर दिया, रावण को उसके नीचे दबा डाला। रावण की आँखें खुली—शिवाराधना की १००० वर्ष रोक। अतएव उसकी सज्ञा रावण (रोने-वाला) हुई। शिव ने अन्त में अनुग्रह किया और लका लौटने की अनुमति दी। इस स्वरूप के बड़े ही सुन्दर चित्रण एलौर में तथा वेलूर में भी द्रष्टव्य हैं। षष्ठ का सम्बन्ध षण्डेश नामक भक्त के अर्वाचीन अनुग्रह से है।

नृत्त-मूर्तियाँ—शिव की एक महा-उपाधि नटराज है। नटराज शिव के ताण्डव नृत्य की कथा कीन नहीं जानना? शिव नाट्य-शास्त्र (नृत्यकला एवं नृत्त-कौशल जिसका अभिन्न अंग है) के प्रथम प्रतिष्ठापक एवं मूलाचार्य हैं। नाट्य-कला संगीत-कला की मन्वापेक्षिणी है अथवा नाट्य और संगीत एक दूसरे के पूरक हैं। अतः शिव का ससंगीत चिन्ता-स्थलो पर नर्तन प्रसिद्ध है। ताण्डव नृत्य सामान्य नृत्य नहीं बल्कि तो प्रलयकर है। भरत-नाट्य शास्त्र में १०८ प्रकार के नृत्यों का वर्णन है। आगमों का कथन है कि नटराज शिव इन सभी नृत्यों के अद्वितीय नट हैं। नाट्य-शास्त्र में प्रतिपादित १०८ नृत्य आगम-शास्त्र के १०८ नृत्य ही हैं। शिव की नृत्त-मूर्तियों के स्थापत्य में तो थोड़े ही रूप हैं परन्तु यह कम विस्मय की बात नहीं। चिदम्बरम् (दाक्षिणात्य प्रसिद्ध शिव-पीठ) के नटराज-मन्दिर के एक गोपुर की दोनों भित्तियों पर नाट्य-शास्त्र में प्रतिपादित लक्षणों सहित १०८ प्रकार के नृत्यों का स्थापत्य-चित्रण दर्शनीय है। शिव के नृत्य में सृष्टि की उत्पत्ति, रक्षा एवं सहार—सभी निहित हैं। यह घोर आध्यात्मिक तत्त्व-निष्पन्न है जिसका ज्ञान इने-गिने लोगों को है, दिव्य-नृत्य, ताण्डव-नृत्य, नादान्त-नृत्य आदि में यही अध्यात्म भरा है। चिदम्बरम् के नटराज के अतिरिक्त अन्य स्थापत्य निदर्शनों में मद्रास संग्रहालय की और कोट्टपाडी तथा रामेश्वरम् तथा पट्टीश्वरम् की ताम्रजा, त्रिवेन्द्रम् की गजदन्तमयी और तेन्काशी, तिरुच्चेन्नाट्टगुडी की पाषाणी प्रतिमाएँ प्रख्यात हैं। उपर्युक्त नृत्त-मूर्ति-भेद-चतुष्टय में एलौरा का ललित-सम, कांजीवरम् का ललाट-तिलक, नाल्लूर (तंजौर) का चतुरम् आदि भी दर्शनीय हैं। इस प्रकार सामान्य तथा विशिष्ट दोनों प्रकार की नृत्त-मूर्तियाँ दक्षिण भारत में भरी पड़ी हैं।

दक्षिणा-मूर्तियाँ—योग, संगीत तथा अन्य ज्ञान-विज्ञान और कलाओं के उपदेशक के रूप में शिव को दक्षिणा-मूर्ति के स्वरूप में विभावित किया गया है। शब्दार्थतः यह संज्ञा (दक्षिण की ओर मुख किये हुए) उस समय का स्मरण दिलाती है जब शिव ने ऋषियों को योग और ज्ञान की प्रथम शिक्षा दी थी। ज्ञान-विज्ञान और कला के जिज्ञासुओं के लिए, शिवोपासना में यही मूर्ति विहित है। श्रीराव का कथन है कि परमशैव माहे-श्वर शिवावतार शंकराचार्य भी इसी रूप के समुपासक थे। दक्षिणा-मूर्ति के व्याख्यान-दक्षिणा-मूर्ति, ज्ञान-दक्षिणा-मूर्ति, योग-दक्षिणा-मूर्ति तथा बीणायर दक्षिणा-मूर्ति आदि प्रभेद उल्लेख्य हैं। व्याख्यान और ज्ञान का तात्पर्य शास्त्रोपदेश है। इसी मूर्ति में प्रायः दक्षिणा-मूर्तियों की शिवमविरो में चित्रणा देखी जाती है। इस मूर्ति के लाछनों में हिमाद्रि का वातावरण, वट-वृक्ष-तल शार्दूल-चर्म, अक्षमाला, वीरगमन आदि के साथ जिज्ञासु ऋषियों का चित्रण भी अभीष्ट है। देवगढ़ और निरुबोर्गीयर, आव्ग (तंजीर), सुचीन्द्रम्, कावेरी पावकम् आदि स्थानों की ज्ञान-दक्षिणा-मूर्तियाँ दर्शनीय हैं। काजीवरम् की योग-दक्षिणा-मूर्तियाँ तथा वडरगम् और मद्रास संग्रहालय की बीणा-घर मूर्तियाँ भी अवलोक्य हैं।

अशान्त-मूर्तियाँ

संहार-मूर्तियाँ तथा भैरव-मूर्तियाँ—हिन्दू-त्रिमूर्ति—ब्रह्मा-विष्णु-महेश में शिव का वास्तविक कार्य संहार है। शिव की संहार-मूर्तियों में—कामान्तक-मूर्ति, गजामुर-महार-मूर्ति, कालाग्रि-मूर्ति, त्रिपुरान्तक-मूर्ति, शम्भेश-मूर्ति, ब्रह्मा-शिरश्छेदक-मूर्ति तथा भैरव-मूर्तियाँ-प्रसिद्ध हैं। भैरव-मूर्तियों के चार वर्ग हैं—सामान्य, वटुक, स्वर्णाकर्षण तथा चतुष्पष्टि। भैरव के आठ प्रधान स्वरूप हैं—अमिताग, रुद्र, चण्ड, क्रोध, उन्मत्त, कापाल, भीषण तथा महार। इन आठों के आठ भेद हैं अतः सब मिलकर ६४ हुए। इनके अतिरिक्त वीरभद्र-मूर्ति, जलन्धर-हर्ष-मूर्ति तथा अन्धकासुरवध-मूर्ति भी संहार मूर्तियों में परिगणनीय हैं। इन मूर्तियों के अपने-अपने पृथक् व्याख्यान तथा मनोगम व्याख्यान है (दे० प्रतिमा-विज्ञान)। इन सभी मूर्तियों के स्थापत्य-प्रदर्शन प्रचुर संख्या में पाये जाते हैं। अमृतेश्वर अमृतपुर मैसूर में, बल्लूर में गजामुर-संहार, एल्लोरा का त्रिपुरान्तक, तंजीर का शम्भेश आदि विशेष उल्लेख्य हैं। इसी प्रकार अन्धका-सुरवध मूर्ति का सुन्दर स्थापत्य-निदर्शन एलीफेन्टा और एल्लोरा के गुहामन्दिरों में द्रष्टव्य है।

कंकाल तथा भिक्षाटन—इन मूर्तियों के उदय में कूर्मपुराण की कथा है—ऋषि लोग विश्व के सच्चे विद्याता की जिज्ञासा के लिए जगद्विषाता ब्रह्मा के पास गये। ब्रह्मा ने अपने

को विश्व का विधाता बताया। तुरन्त शिव आविर्भूत हुए और उन्होंने अपने को विश्व का सच्चा विधाता उद्घोषित किया। वेदों ने भी समर्थन किया परन्तु ब्रह्मा नहीं माने। अन्त में शिव की इच्छा-मात्र से एक ज्वाल-स्तम्भ प्रादुर्भूत हुआ। उसने भी शिव की प्रतिष्ठा समर्थित की तब भी ब्रह्मा न माने। तब क्रुद्ध शिव ने भैरव को ब्रह्मा के शिर-च्छेद करने की आज्ञा दी। ब्रह्मा के अब होश ठिकाने आये और उन्होंने शिव की महत्ता स्वीकार कर ली। परन्तु शिवरूप भैरव की हत्या कैसे मिटे? अतः भैरव ने ब्रह्मा से ही इस हत्या के मोक्ष की जिज्ञासा की। तब ब्रह्मा ने आदेश दिया कि इसी शिरकपाल में भिक्षा मांगते फिरिए, विष्णु से भेट होने पर वे पाप-मोचन का उपाय बतायेगे। जब तक विष्णु नहीं मिलते तब तक यह हत्या स्त्रीरूप में पीछे-पीछे चलेगी। भैरव ने वैसा ही किया, वे विष्णु के पास पहुँचे तो वहाँ दूमरी हत्या लगी—द्वारपालिका विष्वक्सेना का वध कर डाला। विष्वक्सेना के कपान की त्रिशूल पर रखकर विष्णु से भिक्षा माँगी तो उन्होंने भैरव के मस्तक की एक नम चीरकर कहा—यह रुधिर ही तुम्हारी सर्वोत्तम भिक्षा है। विष्णु ने ब्रह्महत्या को समझाया कि अब भैरव को छोड़ दो, परन्तु उसने नहीं माना। तब विष्णु को एक मूज आयी और भैरव से कहा कि शिवधाम वाराणसी जाओ। वही पर यह हत्या छूटेगी। भैरव ने वैसा ही किया और हत्या से छुटकारा पाया। विष्वक्सेना भी जी उठी। ब्रह्मा का मिर भी जुड़ गया। ककाल-मूर्ति और भिक्षाटन-मूर्ति दोनों के ही सुन्दर एवं प्रचुर स्थापत्य-निर्दशन मिलते हैं। दक्षिण भारत ही इन सभी प्रकार की गौरी मूर्तियों का केन्द्र है। दारामुरम्, तेन्काशी, मुचीन्द्रम्, कुम्भकोणम् की ककाल-मूर्तियाँ एवं पन्दणरत्नूर, बल्लूर और काजीवर्गम् की भिक्षाटन मूर्तियाँ निर्दशन हैं।

अघोर एवं रुद्र—अघोर-मूर्तियों का सम्बन्ध तान्त्रिक उपासना तथा वामाचार से है। आभिचारिक कृत्यों, जैसे गन्ध-विजय आदि में अघोर मूर्ति की उपासना विहित है। इस मूर्ति के तीन रूप पाये जाते हैं—अष्टभुजा-अघोर, दशभुजा-अघोर तथा द्वात्रिंशद्-भुजा-अघोर। रुद्र-मूर्तियों का सम्बन्ध एकादश मूर्तियों से है, एकादश रुद्रों के नाम समान नहीं हैं। अपराजित में सद्योजात, वामदेव, अघोर, तत्पुरुष, ईशान, मृत्युञ्जय, विजय, किरणाक्ष, अघोरास्त्र, श्रीकण्ठ तथा महादेव—ये ११ रुद्र माने गये हैं। परन्तु अशुभदम्भेदागम, विश्वकर्मप्रकाश में यह तालिका दूसरे ही नामों में निर्दिष्ट है (दे० प्र० वि० २७३)।

अन्य विशिष्ट-मूर्तियाँ—विद्येश्वरों की आठ मूर्तियाँ हैं—अनन्तेश, सूक्ष्म, शिवोत्तम, एकनेत्र, एकरुद्र, त्रिमूर्ति, श्रीकण्ठ और शक्तिकण्ठ। अष्टमूर्तियों अथवा मूर्त्यष्टक के नाम हैं—भव, गर्व, ईशान, पशुपति, उग्र, रुद्र, भीम और महादेव। ईशानादि पञ्चमूर्तियों का तात्पर्य पञ्च-ब्रह्म अर्थात् निष्कल शिव के पञ्च स्वरूप—ईशान, तत्पुरुष, अघोर, वाम-

देव तथा सद्योजात से है। एक अद्भुत महादेव-मूर्ति एलीफेन्टा की तथाकथित त्रिमूर्ति है जिसमें दक्षिण मूर्ति वास्तव में भगवती की मूर्ति है। महादेव बिना देवी के कैसे महादेव हो सकते हैं।

शिवगण तथा शिवभक्तों के सम्बन्ध में नन्दी, चण्डेश अथवा चण्डनाथ तथा क्षेत्रपाल एवं आर्य अथवा शास्ता आदि के विवरण हमारे अंगरेजी ग्रन्थ में पठनीय है। इसी प्रकार शैव लाछन-रहस्य, शिवायतन एवं शिवपरिवार आदि पर भी प्रवचन वही पठनीय है। इस पर इतना ही संकेत पर्याप्त है कि शिव का सच्चा लाछन नादिया बैल है जिसको ऋषियों ने—“वृषो हि भगवान् धर्मश्चतुष्पाद प्रकीर्तितः।” कहा है। उनकी १० भजाएँ दसों दिशाएँ हैं जिनमें आकाश और पाताल भी सम्मिलित हैं। यह है शिवमहिमा और यह है शिव की अधीश्वरता।

गणपति प्रतिमा-लक्षण

गणपति-गणेश—गणेश के विभिन्न नामों में ही उनके प्रतिमा-लक्षण विद्यमान हैं। गणपति, एकदन्त, लम्बोदर, शूर्पकर्ण आदि इस तथ्य के उद्भावक हैं। ब्रह्मवैवर्त-पुराण में इन नामों की दर्शनपरक व्याख्या है—गणपति में “ग” ज्ञान, “ण” मोक्ष, “पति” परब्रह्म, एकदन्त में “एक” एक ब्रह्म, “दन्त” शक्ति—इत्यादि के बोधक हैं। अतएव गणेश की जिननी प्रतिमाएँ प्राप्त हैं अथवा शास्त्र में जो उनके लक्षण उल्लिखित हैं उनके अनुसार विनायक की प्रतिमाएँ गजानन, लम्बोदर, समोदक तथा पाशसर्प-सनाभ प्रतिपादित हैं। नन्नों की परम्परा में गणेश के आठ अथवा अष्टाधिक हस्तों का उल्लेख है। पुराणों में गणेश का वाहन मूषक है। शारदातिलक तथा मेरुतन्त्र के अनुसार गणेश के दस स्वरूप हैं—विघ्नराज, लक्ष्मीगणपति, शक्ति-गणेश, क्षिति-प्रसादन-गणेश, वक्र-नुण्ड, पीतगणेश, उच्छिष्ट-गणपति, हेरम्ब, महागणपति, विरञ्चि-गणपति। इनमें प्रथम ७ चतुर्हस्त, आठवे अष्टहस्त, नवे द्वादशहस्त तथा दसवें दशहस्त प्रकल्प्य हैं। राव महाशय ने गणेश-प्रतिमाओं के वर्गीकरण में वक्ष्यमाण १६ भेदों का उपश्लोकन किया है—बाल गणपति, तरुण गणपति, भक्ति-विघ्नेश्वर, वीर-विघ्नेश्वर, शक्ति-गणेश (लक्ष्मी-गणपति, उच्छिष्ट-गणपति, महागणपति, ऊर्ध्व-गणपति, पिंगल-गणपति भी), हेरम्ब (पञ्चगजानन), प्रसन्न-गणपति, ध्वज-गणपति, उन्मत्त-उच्छिष्ट-गणपति, विघ्नराज-गणपति, भुवनेश गणपति, नृत्त-गणपति, हरिद्रा-गणपति (रात्रि-गणपति), भालचन्द्र, शूर्पकर्ण तथा एकदन्त। स्थापत्य-निर्देशनों में कालडी के शारदादेवी वाले उच्छिष्ट-गणपति, तेन्काशी के विश्वनाथस्वामि-मन्दिर में लक्ष्मी-गणपति, कुम्भकोणम् के नागेश्वरस्वामि-मन्दिर में उच्छिष्ट-गणपति, नेगापट्टम्

के नीलायताक्षियमम् में हेरम्बरगणपति (ताम्रज), त्रिवेंद्रम के (गजदन्तमय) और पट्टीश्वरम् के प्रसन्न-गणपति और हलेविडू तथा होयसिलेश्वर के नृत्त-गणपति की प्रतिमाएँ विशेष प्रख्यात हैं ।

सेनापति कार्तिकेय—महाराज भोज ने जिस प्रकार भगवान् शंकर का सुन्दर प्रवचन किया है उसी प्रकार कार्तिकेय का भी स्पष्ट एवं सुन्दर तथा पूर्ण वर्णन किया है । इस वर्णन के बीच-बीच प्रतिमादि-निवेशोचित स्थानों—नगरों, ग्रामों तथा खेटों के निर्देश से ऐसा पता चलता है कि उस समय सम्भवतः प्रत्येक गुर-निवेश में स्कन्द की प्रतिमा के निवेश की परम्परा सर्वसामान्य रूप से प्रचलित थी । परन्तु यह परम्परा पौराणिक नहीं, किन्तु आगमिक है । आगमों का भी ऐसा निर्देश है । अतः आगमों की छाया इस प्रवचन पर परिलक्षित होती है । यद्यपि यह सत्य है कि रोहतक आदि उत्तर के स्थानों में स्कन्द कार्तिकेय की पूजा एवं पूजानुरूप प्रतिमाओं का प्रचुर प्रचार था और पुरा-तत्त्वान्वेषण इस तथ्य का समर्थक भी है, तथापि स्कन्दोपासना का इस प्रदेश में प्रचार विरल ही था । स्कन्द कार्तिकेय के दो प्रमुख लक्षणों में सभी शास्त्रों का मूल्य है—षडानन और शक्तिधर । स्कन्द का एक नाम कुमार है, अतः उनकी प्रतिमा की कुमारा-कृति विहित है । स्कन्द शिखिवाहन है । कुक्कुट की सनाथता भी स्वामिकार्तिकेय के साथ उल्लिखित है । कुमार के विभिन्न नाम हैं, उन नामों में उनके विभिन्न उत्पत्ति-आख्यान के रहस्य निहित हैं । अथच जिन नामों के अनुरूप स्थापत्य में इनकी प्रतिमा-प्रकल्पना हुई है उनमें मुख्य हैं—

कार्तिकेय, षण्मुख—षडानन, शस्त्रवणभव (शरजन्म), सेनानी, तारकजित, त्रौच-भेत्ता, गंगापुत्र, गुह, अनलभू, स्कन्द तथा स्वामिनाथ । गोपीनाथ राव महाशय ने अपने ग्रन्थ में इन्हीं नामों के आनुषंगिक जिन प्रतिमाओं का उल्लेख किया उनका आधार उन्होंने 'कुमार-तन्त्र' बताया है । ये प्रतिमाएँ हैं—शक्ति-धर, स्कन्द, सेनापति, सुब्रह्मण्य, गजवाहन, शस्त्रवणभव, कार्तिकेय, कुमार, षण्मुख, तारकारि, सेनानी, ब्रह्मशान्त, वल्लि-कल्याण-सुन्दरमूर्ति, बालस्वामी, त्रौचभेत्ता तथा शिखिवाहन । श्रौतत्व-निधि के अनुसार इन कुमार तन्त्री प्रतिमाओं के अतिरिक्त भी कुछ प्रतिमाएँ चिन्ह हैं, जैसे १७—अग्निजात, १८—सौरभेय, १९—गांगेय, २०—गुह, २१—ब्रह्मचारि तथा २२—देशिक । कार्तिकेय का सुब्रह्मण्य रूप जैसा ऊपर सकेत है दक्षिणात्य पूजा एवं स्थापत्य की विशिष्टता है, तदनुरूप सुब्रह्मण्य-प्रतिमाओं की प्राप्ति भी वही प्रचुर है । कुम्भकोणम की देवसेना और वल्लीसहिता सुब्रह्मण्य-पाषाणी तथा शिखि-वाहना विशेष दर्शनीया हैं । इलौरा की पाषाणी तथा पट्टीश्वरम् की षण्मुखी भी प्रसिद्ध हैं ।

देवी-प्रतिमा-लक्षण

प्रतिमा-लक्षण एवं प्रतिमा-स्थापत्य में शिव परिवार का ही बोलबाला है। पिता-पुत्रों के अनन्तर शिव-पत्नी भगवती पार्वती का ही सर्वाधिक विस्तृत साम्राज्य प्रतिमा-स्थापत्य में देखने को मिलता है। प्रत्येक महादेव—त्रिदेव, ब्रह्मा, विष्णु और शिव की तीन शक्तियाँ या देवियों के अनुरूप सरस्वती, लक्ष्मी और पार्वती, दुर्गा या काली—ये ही तीन प्रधान देवियाँ हैं। त्रिदेवों के बाद इन्द्रादि लोकपालों का नम्बर आता है अतः उनकी शक्तियाँ या देवियों के अनुरूप मातृ देवियाँ मत्तमातृकाओं या सप्तशक्तियों के रूप में विकल्पित हैं। शाम्भुदर्शन अथवा शाकन दर्शन के अनुसार शक्तों की अवीश्वरा-देवी महालक्ष्मी है। अतः महालक्ष्मी में ही सब देवियों का आविर्भाव प्रतिपादित किया गया है। लक्ष्मी वैष्णवी देवी है परन्तु महालक्ष्मी को वैष्णवी देवी समझना भूल होगी।

लक्ष्मी—इनके चार प्रधान रूप मिलते हैं—महालक्ष्मी (दे० कोल्हापुर), सिन्हाहिनी लक्ष्मी, (दे० खजुराहो की कलाकृति), लक्ष्मी (सामान्या) तथा गजलक्ष्मी (लक्ष्मी यत वैष्णवी देवी है अतः अन्य वैष्णवी देवियों में भू देवी, सीतादेवी आदि की प्रतिमाएँ भी प्राप्त होती हैं)।

दुर्गा—शैवी देवी है अतः शैवी देवियों में महाकाली, काली, भद्रकाली, कौशिकी, दुर्गा, नवदुर्गा, महिषासुरमर्दिनी, कात्यायनी, चण्डिका, गौरी, विशेष प्रसिद्ध है तथा स्थापत्य में चित्रित भी। ये सभी उग्र मूर्तियाँ हैं परन्तु इनमें पार्वती और कौशिकी शाल मूर्तियों के रूप में परिगल्य हैं। गौरी की द्वादश-मूर्तियाँ भी प्रसिद्ध हैं और अपरा-

१ तथापि हम देवानुरूप देवियों के वर्णन में सर्वप्रथम ब्राह्मी देवी, विद्या और कला की अधिष्ठात्री सरस्वती देवी के वर्णन से ही इस स्तम्भ की अवतारणा करेंगे। विष्णुधर्मोत्तर के अनुसार तो सरस्वती पद्मस्थान चिह्न्य है और बाये हाथ में पुण्डरीक के स्थान पर कमण्डलु तथा दक्षिण की व्याख्यान मुद्रा के स्थान पर वीणा की संयोजना विहित है। उत्तर भारत के स्थापत्य चित्रण में सरस्वती के ये ही लक्षण विशेष प्रसिद्ध हैं। सरस्वती विद्या, ज्ञान और शास्त्रों की तथा कलाओं की भी अधिष्ठात्री है तथा इसी के उपलक्षण में उनके हाथ में पुस्तक (शास्त्र-प्रतीक) और वीणा (कला-संगीत-प्रतीक) चिह्न्य है। अथच सरस्वती की प्रतिमा में अक्षमाला और कमण्डलु इस महा सत्य के प्रतीक हैं कि विद्याधिगमन, शास्त्रज्ञान एवं कला-विज्ञान बिना साधना, तपश्चर्या एवं जितन के सम्भाव्य नहीं।

जितपूछा में तो गौरी की पंचललीया मूर्तियाँ भी वर्णित हैं। नव दुर्गा के नामों में शास्त्रों में (दे० हमारा अगरेजी ग्रन्थ पृ० ३१६) विषमता है। अन्य शैवी मूर्तियों में लग-भग ५० मूर्तियाँ (दे० हमारा ग्रन्थ पृ० ३२४) हैं। इन सभी पर वहाँ विपुल विवेचन पठनीय है।

सप्तमातृकाएँ—विभिन्न देवों की शक्तियों के रूप में इनकी उद्भावना की गयी है। वराहपुराण में सप्त के स्थान पर अष्टमातृकाओं का उल्लेख है। वहाँ पर इनकी उद्भावना में इनके दुर्गणाधिराज्य पर भी संकेत है। इनके नाम हैं—योगेश्वरी, माहेश्वरी, वैष्णवी, ब्रह्माणी, कौमारी, इन्द्राणी, यमी (चामुण्डा) तथा वाराही। अन्य देवियों में मनसादेवी तुलसादेवी के नाम से हम परिचित ही हैं। ६४ योगिनियों की भी मूर्तियाँ स्थापत्य में चित्रित हैं और मयदीपिका में इनके लक्षण भी मिलते हैं। इन्हे दुर्गा या काली का, शिव के भैरवों की भाँति, परिवार समझना चाहिए। अन्त में दक्षिण भारत की अतिप्रसिद्ध देवी ज्येष्ठादेवी का भी नहीं भूलना चाहिए। शैवी मूर्तियों के समान देवी-मूर्तियों (शाम्भवी एवं वैष्णवी दोनों) के भी स्थापत्य-निर्माण दक्षिण में ही प्रचुर संख्या में प्राप्त होते हैं। सरस्वती की प्रतिमाएँ बागली और हलेबिडू में विशेष सुन्दर हैं। वैष्णवी देवियों में श्री के महाबलिपुरम्, एलौरा, मादेयूर, त्रिवेन्द्रम (गजदन्तमयी) में तथा महालक्ष्मी की कोल्हापुर में सुन्दर निर्माण हैं। दुर्गा के नाना रूपों में दुर्गा की मूर्ति महाबलिपुरम् (पाषाण चित्रण भी) तथा काजीवरम् में, कात्यायनी (महिषासुर-मर्दिनी) मद्रा० सय०, गङ्गकोण्डांगलपुरम्, एलौरा और महाबलिपुरम् में, भद्रकाली की ताम्रजा तिरुप्पायलत्तुराई में; महाकाली की मादेयूर में; पार्वती की एलौरा में सुन्दर प्रतिमाएँ प्रेक्ष्य हैं। सप्तमातृकाओं के पूज का पाषाण चित्रण एलौरा और वेन्नूर में अत्यन्त सुन्दर एवं प्रसिद्ध है। कुम्भकोणम् का भी यह सामूहिक चित्रण प्रख्यात है। ज्येष्ठादेवी तो दक्षिणी देवी हैं। उत्तर भारत में इनकी पूजा की परम्परा नहीं पतनी। मयपुर (मद्रास) मद्रा० स० तथा कुम्भकोणम् की प्रतिमाएँ विशेष प्रसिद्ध हैं।

सौर-प्रतिमा-लक्षण

सौर-प्रतिमाओं में द्वादशादित्य, नवग्रह तथा अष्टदिग्पाल—इन तीन वर्गों पर विवेचन यहाँ प्राप्त है। सूर्य वैदिक देव हैं। हिन्दू पंचायतन में सूर्य का भी स्थान है, यह हम देख ही चुके हैं। सविता, मित्र, विष्णु आदि वैदिक देवों से हम परिचित ही हैं। आदित्य नाम के देवों का भी वेद में वर्णन मिलता है। ज्योतिषशास्त्र में आदित्यों तथा नवग्रहों के सम्बन्ध में जो विवेचन है उससे ये १२ आदित्य वर्ष के १२ महीनों से सम्बन्धित हैं। पुराणों में भी आदित्यों को सौर देवों के रूप में परिकल्पित किया गया है।

सूर्य—इनकी तीन प्रकार की प्रतिमाएँ प्राप्त होती हैं—पहली कोटि में वैष्णवी मूर्ति ही विकसित सूर्य-मूर्ति है। प्रतिमा-चित्रण में सूर्य-प्रतिमा वासुदेव विष्णु के बहुत सन्निकट है। सत्य तो यह है कि जिस प्रकार व्यापक विष्णु की सात्विकी प्रतिमा वासुदेव में और तामसी अनन्तशायी और शेषावतार बलराम में निर्दिष्ट है, उसी प्रकार उनकी राजसी प्रतिमा सूर्य में निहित है। गतिमान रथ, सैनिक भूषा, रश्मि-जाल-स्फुरण आदि इसी राजस के परिचायक हैं। इसी प्रतिमा में ईरानी प्रभाव के कारण बृहत्सहिता आदि में प्रतिपादित अव्यगादि (कवचवर्म तथा बूट आदि) के सन्निवेश से यह प्रतिमा उत्तर भारत की एक विशिष्ट परम्परा की परिचायिका है। सूर्य के इस वेष को उदीच्य वेष कहा गया है। सूर्य-प्रतिमा का तीसरा प्रभेद दक्षिण भारत की विशेषता है। इस प्रतिमा में सूर्य पद्मधर, चतुर्हस्त (द्विहस्तो वा), सप्ताश्व रथ संस्थित (सामान्य लाछन) अरुण-सारथि, क्रमशः दक्षिण एवं वाम पार्श्व में निक्षुभा (छाया) और राज्ञी (प्रभा या सुवर्चमा) नामक अपनी दोनों रानियों की प्रतिमाओं से सनाथ एवं उसी क्रम से खड्गधर अथवा मसीमाजन-लेखनीधर पिंगल (कुण्डी) और झूलधर दण्ड नामक दो द्वारपालों की पुरुष प्रतिमाओं से युक्त वर्णया गया है। स्थापत्य में भयुरा सग्रहालय की सूर्य-प्रतिमा तथा कोणार्क के सूर्य-मन्दिर की प्रतिमा एवं गढ़वाल की महापाषाणी के निर्देशन हैं जिनमें इन लक्षणों की अनुगति है। हमने सूर्य के प्रतिमा-स्थापत्य की अपने अंगरेजी ग्रन्थ में पाँच कोटियों पर प्रकाश डाला है—दे० पृ० ३३२-३३३।

द्वादशावित्य—घाता, मित्र, अर्यमा, रुद्र, वरुण, सूर्य, भग, विवस्वान्, पूषन, सविता, त्वष्टा तथा विष्णु आदि द्वादश आदित्य हैं। इनके स्वतन्त्र निर्देशन एक प्रकार से अत्यन्त विरल हैं। इनका चित्रण मूर्त्य पाषाणी पर विशेष प्रदर्शित किये गये हैं।

नवग्रह—नवग्रहों का सौर-प्रतिमा के स्तम्भ में वर्णन ठीक ही है। शास्त्रों का निर्देश है कि सूर्य-मन्दिर में नवग्रहों की प्रतिमाओं की भी प्रतिष्ठा आवश्यक है। नवग्रहों के नाम हैं—सूर्य, सोम, भौम, बुध, गुरु, शुक्र, शनि, राहु तथा केतु। ये सभी नवग्रह देवता किरिट एवं रत्न-कुण्डलों से भूष्य हैं। स्थापत्य में तंजौर के सूर्य-मन्दिर में नवग्रहों की ताम्रजा प्रतिमाएँ दर्शनीय हैं। मौलिक दृष्टि से इन नवग्रहों के प्रतिमा-विकास की परम्परा में प्रधान देवों (जो इनके अधिदेवता भी हैं) की रूपोद्भावना ही परिलक्षित होती है। सूर्य में वैष्णवी रूपोद्भावना पर हम इंगित कर ही चुके हैं। उसी प्रकार चन्द्र में वरुण, मंगल में कार्तिकेय, बुध में विष्णु, बृहस्पति में ब्रह्मा, शुक्र में शक्र, शनि में यम, राहु में सर्प, और केतु में मंगल—इन देवों की अधिदेवता मानी गयी है।

अष्टदिग्पाल—दिग्पाल और लोकपाल एक ही हैं। इन की संख्या आठ है जो विश्व की अष्टसंख्यक दिशाओं के संरक्षक हैं—

१-इन्द्र पूर्व	४-निऋति दक्षिण-पश्चिम	७-कुबेर उत्तर
२-अग्नि दक्षिण-पूर्व	५-वरुण पश्चिम,	८-ईशान उत्तर-पूर्व
३-यम, दक्षिण	६-वायु उत्तर-पश्चिम,	

इन्द्रादि-देवों की जो पुरातन प्रभुता (अर्थात् वैदिक युग में) थी वह दिग्पालों की क्षुद्र मर्यादा में परिणत हुई। देवों के उत्थान-पतन की यह रोचक कहानी है।

अन्य प्रतिमाएँ

[यक्ष, विद्याधर, वसु, मरुद्गण, पितृगण, मुनिगण, (ऋषि) तथा भक्तगण आदि]

इस स्तम्भ में क्षद्र देवों एवं दानवों की अवतारणा करनी है। राव ने 'डेमी गाइड' शीर्षक से वसु, नाग, साध्य, अक्षुर, अप्सराओं, पिशाच, बैताल, पितृ, ऋषि-मुनि, गन्धर्व तथा मरुद्गणों की अवतारणा की है परन्तु इनका सभी को डेमी गाइड या क्षुद्र देव मानना ठीक नहीं। इनमें असुर, पिशाच तथा बैताल वास्तव में देव न होकर दानव हैं। ये तो मनातन से सुर-द्रोही हैं।

यक्ष, विद्याधर, गन्धर्व तथा अप्सराएँ—कोई भी भारतीय वास्तु कृति बिना इनके चित्रण के अद्रष्टव्य है। वास्तु शास्त्रों में इनके चित्रण पर विपुल संकेत है। प्रतिमा-विज्ञान की शास्त्रीय परम्परा में यक्ष, गन्धर्व, किन्नर एवं विद्याधर पर हमने एक नया प्रकाश डाला है जिससे पीछे की धारणाएँ भ्रान्त साबित होती हैं। स्थानाभाव से यह उन्मेष हमारे अंगरेजी ग्रन्थ में द्रष्टव्य है (पृ० ३४३-४७)। इनके साथ नागों के चित्रण की भी अत्यन्त प्राचीन परम्परा है। यहाँ पर इतना ही सूच्य है कि दिग्पाल तथा यक्ष भारतवर्ष की प्रतिमा-कला के अनिवार्य सहचर हैं। बौद्ध प्रतिमाओं, तथा जैन प्रतिमाओं में भी इनके चित्रणों की एक अनिवार्य परम्परा है। किन्नरों के सम्बन्ध में इतना निर्देश्य है कि उनका आधा शरीर मानवाकृति तथा मुख अशवाकृति होती है। मानसार में यक्षों को देवानुचर, विद्याधरों को भारवाही और गन्धर्वों को गायक तथा, वीणा आदि का वादक माना गया है।

वसु, मरुद्गण तथा पितृगण—वसुओं की संख्या ८ है—घर, ध्रुव, सोम, अनिल, अनल, प्रत्युष तथा प्रभास। ऋग्वेद के ३३ देवों में वसुओं का ११ रुद्रों, १२ आदित्यों तथा द्यावा-पृथ्वी के साथ सकीर्तन है। मरुद्देवों का ऋग्वेद में भी बड़ा सुन्दर गान है। उनकी संख्या भिन्न-भिन्न स्थलों पर भिन्न-भिन्न बतायी गयी है। पितृगणों में सोमसद, अग्निष्वात्, वहिषद, सोमप, हविर्भुज, आज्यप, शुक्ल उत्लेख्य है।

साध्यमुनि एवं ऋषिगण—साध्यों की संख्या आदित्यों के समान १२ है—मान, मन्त, प्राण, नर, अपान, वीर्यवान्, विनिर्मय, नय, दश, नारायण, वृष तथा प्रभि।

ऋषियो मे व्यासादि महर्षि, भेलादि परमर्षि, कण्वादि देवर्षि, वशिष्ठादि ब्रह्मर्षि, सुश्रुतादि श्रुतर्षि, ऋतुपर्णादि राजर्षि और जैमिन्यादि काण्डर्षि—७ ऋषिवर्ग है। आगमो (दे० अशु० तथा सुप्र०) मे सप्तर्षियो की नामावली कुछ भिन्न ही है। मनु, अगस्त्य, वशिष्ठ, गौतम, अगिरस, विश्वामित्र और भरद्वाज—अशु० के सप्तर्षि। भृगु, वशिष्ठ, पुलस्त्य, पुनह, ऋतु, काश्यप, कौशिक और अगिरस—सुप्रमे० के ऋषि। पूर्वकर्णागममे अगस्त्य, पुलस्त्य, विश्वामित्र, पराशर, जमदग्नि, वाल्मीकि और सनत्कुमार का सकीर्तन है। भक्तो (दे० मानसार) के चार प्रकार वर्णित हैं—सालोक्य, सामीप्य, सारूप्य, तथा सायुज्य। ये चारो भेद श्रीमद्भागवत् के भक्तिमिद्धान्त एव तदनुरूप भक्ति की चार कोटियो पर आश्रित है। क्षुद्र देवो के इस अत्यन्त सक्षिप्त वर्णन के उपरान्त अब दैत्यो को भी दूर से नमस्कार करना है।

दैत्य आदि—आकार की घटती के अनुरूप दैत्यो का आकार दानवो से छोटा, उनमे छोटा यक्षो का, फिर गन्धर्वो का, पुन पन्नगो का और सबसे छोटा राक्षसो का। विद्याधर यक्षो मे छोटे चित्र्य है। भूतसङ्घ पिशाचो से सब प्रकार प्रवरतर, मोटे भी ज्यादा ओर क्रूर भी अधिक प्रदर्श्य है। इनकी प्रतिमा-प्रकल्पना मे वेश-भूषा पर समरागणीय लक्षण यह है कि भूत और पिशाच रोहितवर्ण, विकृतवदन रक्तलोचन, बहुरूपी निर्दश्य है। केशो मे नागो का प्रदर्शन उचित है। आभरण और अम्बर एक दूसरे से बेमेल (विरागाभरणाम्बर)। आकार वामन, नाना आयुषो से सपन्न। शरीर पर यज्ञोपवीत और चित्र-विकित्र शाटिकाएँ भी प्रदर्श्य है। अन्त मे विष्णुधर्मांतर मे वर्णित कुछ ऐसी भी प्रतिमाएँ है जिनका सम्बन्ध धर्म, अर्थ, काम, दिशाएँ, ज्वर, वेद, शास्त्र, ज्ञान, वैराग्य, व्योम तथा ऐडुक आदि से है। अतः उससे यह निष्कर्ष निकलता है कि आगे चलकर इस देश मे प्रत्येक सम्भाव्य धर्म एव विद्या, व्याधि एव वातावरण पर भी प्रतिमा की विभावना प्रारम्भ हो चली। इनमे व्योमन और ऐडुक तांत्रिक पूजा-प्रणाली के ही विस्तार है।

जैन-प्रतिमा-लक्षण

जैनधर्म वास्तव मे हिन्दूधर्म का ही एक अवान्तरधर्म है। परन्तु जैनधर्म बौद्धधर्म से भी प्राचीन है—यह हम जानते ही है। जैनियो की अर्वा पर हम पिछले अध्याय मे मकेत कर चुके है। विशेष विवरण हमारे “प्रतिमा-विज्ञान”—पूर्वपीठिका अ० ८ मे द्रष्टव्य है। जैनियो की पूजा-परम्परा मे विशेष उल्लेख्य यह है कि जैन तीर्थकरो को ही सर्वाधिक महत्त्व देते है। तीर्थकर-प्रतिमा-निदर्शनों मे इस तथ्य का पोषण पाया जाता है। जैन-प्रतिमाओ की दूसरी विशेषता यह है कि जिनो के चित्रण मे तीर्थकरो का सर्व-

श्रेष्ठ पद प्रकल्पित होता है। ब्रह्मादि देव भी गौण पद के ही अधिकारी हैं। इसी दृष्टि से हेमचन्द्र के “अभिधान-चिन्तामणि” में जैन देवों का ‘देवादिदेव’ और ‘देव’ इन दोनों श्रेणियों में जो विभाजन है, वह समझ में आ सकता है। देवादिदेव तीर्थंकर तथा देव अन्य सहायक देव। जैन मन्दिरों की मूर्तिप्रतिष्ठा में ‘मूलनायक’ अर्थात् प्रमुख जिन प्रधान-पद का अधिकारी होता है और अन्य तीर्थंकरों का अपेक्षाकृत गौण पद होता है। इस परम्परा में स्थान विशेष का महत्त्व अन्तर्हित है। तीर्थंकर-विशेष से सम्बन्धित स्थान के मन्दिर में उसी की प्रधानता देखी गयी है। उदाहरणार्थ सारनाथ के जैन मन्दिर में जो तीर्थंकर मूलनायक के पद पर प्रतिष्ठित है वह (अर्थात् श्रेयासनाथ) सारनाथ में उत्पन्न हुआ था—ऐसा माना जाता है। तीर्थंकर राग-द्वेष से रहित हैं। जैन तपस्विता के अनुरूप जिनों की मूर्तियाँ योगि रूप में चित्रित की जाती हैं। प्रतिमा-निर्देशना में प्राप्त जैन मूर्तियाँ इस तथ्य की निदर्शना हैं। पद्मासन अथवा कायोत्सर्ग मुद्रा में नग्न जिन-मूर्तियाँ सर्वत्र प्रसिद्ध हैं। तीर्थंकरों की प्रतिमा योगिराज दक्षिणामूर्ति शिव के समान विभाव्य है। शाक्य मुनि गौतम बुद्ध की प्रतिमाओं एवं जिन-मूर्तियों में इतना अत्यधिक सादृश्य है कि माधारण जनो के लिए कभी-कभी उनकी पारम्परिक अभिज्ञा दुष्कर हो जाती है। कतिपय लाक्षणिक—श्रोतृत्स आदि—से दोनों का पारस्परिक पार्यक्य प्रकट होता है। कुशानकाल की जिन-मूर्तियों में प्रतीक-संयोजना के अतिरिक्त यक्ष-यक्षिणी अनुगामित्व नहीं प्राप्त होता है। यह विशिष्टता गुप्तकाल से प्रारम्भ होती है, जब से तीर्थंकरों की प्रतिमाओं में यक्ष-यक्षिणियों का अनिवार्य साहचर्य बन गया। जैन प्रतिमा की तीव्र विशेषता गन्धर्व-साहचर्य है। यद्यपि प्राचीनतम प्रतिमाओं (मथुरा, गान्धार) में यक्षों का निवेश नहीं परन्तु गन्धर्वों के उनमें दर्शन अवश्य होते हैं। मथुरा की जैन मूर्तियों की एक प्रमुख विशिष्टता उनकी नग्नता है। गुप्तकालीन जैन प्रतिमाएँ एक नवीन परम्परा की उन्नायिका हैं। यक्षों के अतिरिक्त शासन देवताओं का भी उनमें समावेश किया गया। धर्म-चक्र और मुद्रा का भी यही से श्रीगणेश हुआ। जैन प्रतिमाओं के विकास में भी सर्वप्रथम प्रतीक-परम्परा ही मूलाधार है। आयाग-पट्टों पर चित्रित जिन-प्रतिमा इसका प्रबल निदर्शन है। आयाग-पट्ट एक प्रकार के प्रगास्ति-पत्र अथवा गुणानुकीर्तन-पत्र हैं, इनमें जिन-प्रतिमा लाक्षणिक शून्य हैं। कुशानकालीन जैन प्रतिमाएँ प्राचीनतम निदर्शन हैं। इनके तीन वर्ग हैं—स्तूपादि मध्य प्रतिमा, पूज्य प्रतिमा तथा आयागपट्टीय प्रतिमा। हिन्दू त्रिमूर्ति के सदृश ‘चौमुखी’ या सर्वतोभद्र प्रतिमा में चारों कोणों पर चार ‘जिन’ चित्रित किये जाते हैं। प्रत्येक तीर्थंकर का पृथक्-पृथक् चिह्न है जिससे तीर्थंकर विशेष की अभिज्ञा (पहिचान) सम्पन्न होती है। आपाततः जिन-प्रतिमा भी बौद्ध प्रतिमा के सदृश ही प्रतीत होती है परन्तु जिन-प्रतिमा की पहिचान

आभरणालंकरण के वैशिष्ट्य से बुद्ध-प्रतिमा से पृथक् की जा सकती है। इन आभरणालंकरणों के प्रतीकों में स्वस्तिक, दर्पण, स्तूप, वेतसासन, दो मत्स्य, पुष्पमाला और पुस्तक विशेष उल्लेख्य हैं। सभी तीर्थंकरों की समान मुद्रा नहीं है। ऋषभ, नेमिनाथ और महावीर—इन तीनों की आसन-मुद्रा कमलासन है जो इनके इसी आसन-मुद्रा में कैवल्य-प्राप्ति की सूचक है, अतः इन तीनों की प्रतिमा-अभिज्ञा में यह तथ्य सदैव स्मरणीय है। अन्य शेष तीर्थंकरों की प्रतिमा का कायोत्सर्ग-मुद्रा में प्रदर्शन आवश्यक है क्योंकि उन्हें इसी मुद्रा में निर्वाण प्राप्त हुआ था। प्रतिमा-स्थापत्य में २४ तीर्थंकरों के अतिरिक्त २४ यक्षों एवं यक्षिणियों के रूप, १६ श्रुतदेवियों (विद्या-देवियों), १० दिग्पालो, ६ ग्रहों तथा क्षेत्रपाल, सरस्वती, गणेश, श्री (लक्ष्मी) तथा शान्तीदेवी के भी रूप प्राप्त हैं। अतः इन सबकी संक्षेप में निम्न अवतारणा देखिए—लक्षण प्र० में देखिए।

२४ तीर्थंकर—आदिनाथ (ऋषभ), अजितनाथ, सम्भवनाथ, अभिनन्दननाथ, सुमतिनाथ, पद्मप्रभु, सुपार्श्वनाथ, चन्द्रप्रभ, सुविधिनाथ, शीतलनाथ, श्रेयासनाथ, वामु-पूज्य, विमलनाथ, अनन्तनाथ, धर्मनाथ, शान्तिनाथ, कुन्धनाथ, अरनाथ, मल्लिनाथ, मुनिसुव्रत, नमिनाथ, नेमिनाथ, पार्श्वनाथ तथा महावीर (वर्धमान)।

२४ यक्ष—वृषवक्त्र, महायज्ञ, त्रिमुख, चतुरानन, तुम्बुरु, कुसुम, मातंग, विजय, जय, ब्रह्मा, यक्षेश, कुमार, षण्मुख, पाताल, किन्नर, गरुड, गन्धर्व, यक्षेण, कुबेर, वरुण, भृकुटी, गोमेध, पार्श्व तथा मातंग।

२४ यक्षिणी—चक्रेश्वरी, रोहिणी, प्रज्ञावती, वज्रशृङ्खला, नरदत्ता, मनोवेगा, कालिका, ज्वालामालिनी, महाकाली, मानवी, गौरी, गान्धारी, विराटा, अनन्तमति, मानसी, महामानसी, जया, विजया, अपराजिता, बहुरूपा, चामुण्डा, अम्बिका, पद्मावती तथा सिद्धायिका। यह तालिका अपराजित की है। अन्य ग्रन्थों में दूसरी ही तालिकाएँ हैं।

१० दिग्पाल—इन्द्र आदि ८ दिग्पालों के अतिरिक्त पातालनाथीश्वर नागदेव तथा ऊर्ध्वलोकाधीश ब्रह्मदेव से १० हुए।

९ ग्रह—सूर्यादि हिन्दुओं के नवग्रह जैनियों के भी नवग्रह हैं।

क्षेत्रपाल—एक प्रकार का भैरव है जो योगिनियों का अधिपति है।

१६ श्रुतदेवियाँ—विद्यादेवियाँ—रोहिणी, प्रज्ञप्ति, वज्रशृङ्खला, वज्राकुशी, अप्रति-चक्रा, पुरुषदत्ता, कालीदेवी, महाकाली, गौरी, गान्धारी, महाज्वाला, मानवी, बैरोट्या, अञ्जुता, मानसी तथा महामानसी।

शान्तीदेवी—यह देवी जैनियों की एक उद्भावना कही जा सकती है। श्री (लक्ष्मी), सरस्वती और गणेश का भी जैनियों में प्रचार है। जैनियों की ६४ योगिनियों में ब्राह्मणों

से बलक्षय्य है। अहिंसक एवं परम वैष्णव जैनियों में योगिनियों का आविर्भाव उनपर तान्त्रिक आचार एवं तान्त्रिकी पूजा का प्रभाव है।

स्थापत्य-निदर्शनों में महेत (गोडा) की ऋषभनाथ-मूर्ति, देवगढ की अजितनाथ-मूर्ति और चन्द्रप्रभा-प्रतिमा, फैजाबाद संग्रहालय की शान्तिनाथ-मूर्ति, ग्वालियर राज्य की नेमिनाथ-मूर्ति, जोगिन का मठ (रोहतक) में प्राप्त पार्श्वनाथीय मूर्ति—जिन-मूर्तियों में उल्लेख्य है। महावीर की मूर्ति भारतीय संग्रहालयों में प्रायः सर्वत्र द्रष्टव्य है। ग्वालियर राज्य में प्राप्त कुबेर, चक्रेश्वरी और गोमुख की प्रतिमाएँ दर्शनीय हैं। देवगढ की चक्रेश्वरी-मूर्ति बड़ी सुन्दर है। उसी राज्य (गंडक्स) में प्राप्त क्षेत्रपाल, देवगढ की महामानसी अम्बिका और श्रुतदेवी, झाँसी की रोहिणी, लखनऊ संग्रहालय की सरस्वती, बीकानेर की श्रुतदेवी आदि प्रतिमाएँ भी उल्लेखनीय हैं।

बौद्ध प्रतिमा-लक्षण

प्रतीक-प्रतिमा—स्तूपों का निर्माण एवं स्तूप-पूजा बौद्धधर्म की प्रतीकोपासना है। बौद्धधर्म के तीन रत्न धर्म, बुद्ध, सघ की जो स्थापत्य में मानवाकृति प्रदान की गयी है वह भी प्रतीकोपासना है। बोधगया, साँची, बरहुत एवं अमरावती के स्मारकों (ईसवीय पूर्व-तृतीय प्रथम शतक कालीन) में रेलिग्स का विन्यास इस तथ्य का साक्षी है कि भगवान् बुद्ध के पावन स्पर्श से प्रत्येक पदार्थ पूज्य बन गया था। इसे भी प्रतीकोपासना में गतार्थ करना चाहिए। इसी प्रकार बोधि वृक्ष, बुद्ध-धर्म-चक्र, बुद्ध का उष्णीष, बुद्ध-पाद-चिह्न आदि भी बौद्ध प्रतीकोपासना के निदर्शन हैं।

बुद्ध-प्रतिमा—ऐतिहासिक बुद्ध की प्रतिमा का कब और किसके द्वारा उदय हुआ यह विषय अब भी विद्वानों के बीच विवादपूर्ण विषय है। यह कहा जाता है कि बुद्ध की प्रतिमा-निर्माण-परम्परा को प्रारम्भ करने का श्रेय भारतीयों को नहीं है। गान्धार के स्थापत्य में बुद्ध-प्रतिमा के प्रथम दर्शन होते हैं। गान्धार-कला पर विदेशी—यूनानी—प्रभाव सभी को स्वीकार्य है। भारतीयों एवं यूनानियों के संसर्ग से प्रादुर्भूत हिन्दी-यूनानी अथवा बौद्धी-यूनानी कला को गान्धार-कला कहते हैं। गान्धार के स्थापत्य की मूल-प्रेरणा बुद्ध और बुद्ध के ऐतिहासिक जीवन से सम्बन्धित घटनाओं एवं कार्यों के साथ-साथ जातक कथाओं के बुद्ध के पूर्वजन्म की कथाओं से भी ली गयी है। तक्षशिला, पेशावर, सहरीवलहाल आदि अखण्ड भारत के उत्तर-पश्चिम के अनेक स्थानों पर जो अगणित पाषाण-पूज प्राप्त हुए हैं उनपर विभिन्न आसनों पर आसीन, विभिन्न मुद्राओं से मुद्रित बुद्ध की प्रतिमाएँ प्राप्त हुई हैं। इन प्रतिमाओं में बुद्ध के अतिरिक्त, जम्भाल, मैत्रेय, हारीती आदि बोधिसत्व-प्रतिमाएँ भी उपलब्ध हुई हैं। गान्धार-कला का उदय काल

यूनानी शासक मेनन्दर का राज्यकाल (ईसवीय पूर्व ६० वर्ष) निर्धारित किया गया है। अतः इससे प्राचीन बुद्ध-प्रतिमा अप्राप्य है अथवा अनिर्मित है।

बौद्ध प्रतिमा के स्थापत्य केन्द्र—गांधार के अनिरिक्त मथुरा, मारनाथ तथा ओदन्त-पुरी, नालन्दा और विक्रमशिला प्राचीन केन्द्रों में परिगणित किये जाते हैं। अजन्ता, एलोरा, बगाल और कलिंग के साथ-साथ भारतीय बौद्ध प्रतिमा-पीठों में तिब्बत का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। बृहत्तर भारत में पावा भी बौद्ध प्रतिमा-पीठ का एक प्रख्यात केन्द्र है। मथुरा में वज्रयान के देववृन्द का प्रथम स्थापत्य-निदर्शन प्राप्त होता है, जहाँ पर षडाक्षरी लोकेश्वर, उच्छृङ्खल जम्भाल, मजुश्री, तारा, वसुधारा, मागीची और पञ्चध्यानी बुद्धों के प्रतिमा-निदर्शन उल्लेख्य हैं। यहाँ पर यह स्मरणीय रहे कि वज्रयान के सम्पुट-यांग देव एवं देवी का समोहन-मिथुनीभाव—महाचीनी यव-यूम—का प्रदर्शन नहीं हुआ। वज्रयान के इस प्रभाव का सर्वप्रख्यात एवं समृद्ध पीठ तिब्बत है। मुसलमानों के आक्रमण से आक्रान्त वज्रयानी बौद्ध भिक्षुओं के लिए उस समय तिब्बत ही गिरि-दुर्ग के समान उनका परम शरण्य हुआ। अतएव तिब्बत के स्थानीय प्रभावों से प्रभावित होना वज्रयान के लिए स्वाभाविक ही था जहाँ पर एक प्रकार से निष्णात एवं विभूत बौद्ध कला महा भ्रष्टता को प्राप्त हुई। महाचीनी प्रभावों से प्रभावित बौद्ध प्रतिमा-कला भारतीय स्थापत्य की एक अनुपम निधि है। ब्राह्मण प्रतिमा-लक्षण के सदृश बौद्ध प्रतिमा-लक्षण भी विशाल है। स्थानाभाव से यहाँ पर हम नालिका ही प्रस्तुत कर सकते हैं। विशेष विवरण हमारे “प्र० वि०” हिन्दी ग्रन्थ तथा ‘बान्तु-शास्त्र’ ग्रन्थ द्वितीय अंगरेजी ग्रन्थ में द्रष्टव्य है। बौद्ध प्रतिमाओं के निम्नलिखित १२ वर्ग हैं—

१. **दिव्य बुद्ध, बुद्ध-शक्तियाँ एवं बोधिसत्व**—दिव्य बुद्ध अर्थात् ध्यानी बुद्धों में वैरोचन, अक्षोभ्य, रत्नसम्भव, अमिताभ, अमोघसिद्धि तथा वज्रसत्त्व की गणना है। बुद्ध-शक्तियों में इन ध्यानी बुद्धों की क्रमशः वज्रधात्वीश्वरी, लोचना, मामकी, पाण्डरा, आर्यतारा तथा वज्रसत्त्वात्मिका की कल्पना है। बोधिसत्वों में सामन्तभद्र, वज्रपाणि, रत्नपाणि, पद्मपाणि, विश्वपाणि तथा षण्टापाणि की उद्भावना है।

२. **मानुष बुद्ध**—गौतम बुद्ध के प्रतिमा-लक्षण पर हम वैष्णव दशावतारों में कुछ संकेत कर चुके हैं परन्तु वज्रयान बौद्ध परम्परा में ७ मानुष बुद्ध, ७ उनकी शक्तियाँ एवं ७ बोधिसत्व की भी परम्परा है। विपश्यिन, शिखी, विश्वभू, क्रकुच्छन्द, कनकमुनि, कश्यप, तथा शाक्यसिंह—७ मानुष बुद्ध। विपश्यन्ती, शिल्पिमालिनी, विश्वधरा, ककुद्धती, कण्ठमालिनी, महीधरा तथा यशोधरा क्रमशः—७ बुद्ध-शक्तियाँ हैं। महामति, रत्नधर, आकाशगज, शकमगल, कनकराज, धर्मधर तथा आनन्द क्रमशः ७ बोधिसत्व हैं।

३. **मंजुली तथा उनके अतुल्य रूप**—वाक्, धर्मधातु, मजुधोप, सिद्धिकवीर,

वज्रानंग, नामसगीति, बागीश्वर, मजुवर, मंजुवज्र, मजुकुमार, अरपचन, स्थिरचक्र, वादिराट्, तथा मजुनाथ माने गये हैं। इनके सबिस्तर लक्षण प्र० वि० एव वा० शा० ग्रन्थ द्वि० में देखिए।

४. अवलोकितेश्वर—बौद्ध देवों में सर्वाधिक प्रिय देव है। इनके १०८ रूप (दे० प्र० वि० पृ० ३१२) हैं। परन्तु उनके विशेष प्रसिद्ध रूप १५ हैं—षडक्षरी, सिंहनाद, खसर्पण, लोकनाथ, हानाहल, पद्ममनतेश्वर, हरिहरिवाहनोद्भव, त्रैलोक्यबशकर, रक्तलोकेश्वर, मायाजालाक्रम, नीलकण्ठ, मुगतिमन्दर्शन, प्रेतमतपित, मुखावती—लोकेश्वर, वज्रघर्म—लोकेश्वर।

५. ध्यानी बुद्धों के आविर्भाव—अमिताभ के आविर्भावों में महाबल तथा सप्तशक्ति-हयग्रीव देव तथा कुरुकुल्ला, भृकुटी तथा महामितवती देवियाँ हैं। अधोम्य के आविर्भावों में चण्डरोपण, हेरुक, बुद्धकपाल, वज्रडाक, हयग्रीव, यमांग तथा जम्भाल विशेष उल्लेख्य देववृन्द हैं तथा देवीवृन्द में महाचीनतारा, जागुली, एकजटा, पर्णेश्वरी, प्रज्ञा-पारमिता वज्रचर्चिका, महामन्त्रानुसारिणी, महाप्रत्यंगिरा, ध्वजाग्रकेयूरा, वसुधारा तथा नैराग्या प्रकल्पित हैं। बैरोचन के आविर्भाव केवल देवियाँ हैं—अगोककान्ता, मारीची आदि, उष्णीषविजया, मिततपत्रा, अपराजिता, महामाहस्रप्रमर्दिनी तथा वज्रधाराही। अमोघसिद्धि के आविर्भाव भी देवियाँ ही हैं—खदिग्वनी तारा, वश्यतारा, षड्भुजा, मिततारा, धनदतारा, पर्णेश्वरी, महामायुगी तथा वज्रगृन्धला। रत्नमभव के आविर्भावों में दो देव और दो देवियाँ हैं—जम्भाल तथा उच्छस्मजन्माल—देव। महाप्रतिमरा तथा वसुधारा—देवियाँ। ऊपर यद्यपि ६ ध्यानी बुद्धों का निर्देश है परन्तु वास्तव में ध्यानी बुद्ध पाँच ही विशेष प्रख्यात हैं। उपर्युक्त ये आविर्भाव पञ्चध्यानी बुद्धों के अपने-अपने अलग-अलग आविर्भाव हैं परन्तु पञ्चध्यानी बुद्धों के समष्टि आविर्भाव भी हैं—जम्भाल और महाकाल—देव। वज्रतारा, प्रज्ञापारमिता, मायाजालकुरुकुल्ला तथा सिततारा—देवियाँ। छठे ध्यानीबुद्ध वज्रमत्व के आविर्भाव केवल दो ही देवता—जम्भाल तथा चुण्डा हैं।

६. पञ्चाक्षरमण्डलीय देवता—इनको महापञ्चाक्षर देवताओं के नाम से पुकारा जाता है और उनकी मर्या पाँच है—महाप्रतिसरा, महासाहस्रप्रमर्दिनी, महामन्त्रानुसारिणी, महामायुरी और महासितवती। बौद्ध प्रतिमाओं में ताराओं का भी बड़ा विस्तृत साम्राज्य है। सप्त ताराओं की परम्परा प्रचलित है। वर्गीकरण का आधार वर्ण है—हरित, श्वेत, पीत, कृष्ण, रक्त आदि।

७. स्वतन्त्र देवता—बौद्ध परम्परा का सभी देववृन्द ध्यानी बुद्धों में आविर्भूत है। परन्तु सा० मा० के ६ देवता ऐसे हैं जो स्वतन्त्र रूप से परिकल्पित हैं। परमाश्व तथा

नामसंगीत भी स्वाधीन माने गये हैं अतः ८ हुए; ७ देवियाँ भी हैं। गणेश, विघ्नान्तक, वज्रहंकार, भूतडामर, वज्रज्वालानलार्क, त्रैलोक्यविजय, परमाश्व तथा नामसंगीत—देव हैं। सरस्वती, अपराजिता, वज्रगान्धारी, वज्रयोगिनी, गृहमातृका, गणपतिहृदया तथा वज्रविदारणी—७ देवियाँ हैं। शून्यवादी, अदेववादी, अनीश्वरवादी बौद्धों में भी इस विपुल देववृन्द एवं देवीवृन्द का विकास बड़ा ही रोचक विषय है। हिन्दुओं की पौराणिक कल्पना ने भी बौद्धों के लिए देववृन्द-कल्पना की ऊर्वरा भूमि प्रस्तुत कर दी। तन्त्रों ने तो जितना प्रभाव बौद्धों पर डाला उतना अन्यत्र अप्राप्य है।

अथच बौद्धधर्म यतः एक प्रकार से ब्राह्मण धर्म का प्रतिद्वन्द्वी ही नहीं कालान्तर पाकर प्रतिस्पर्धी एवं प्रतिद्वेषी भी हो गया अतः ब्राह्मणों के परमपूज्य महादेव (गणेश, ब्रह्मा, इन्द्र, विष्णु, आदि) बौद्धों की देवप्रतिमाओं के पैरों से कुचले हुए प्रदर्शित हैं—इससे बढ़कर द्वेष और क्या हो सकता है ?

भारतीय मूर्तिकला पर एक विहंगम दृष्टि

इस ग्रन्थ के परिशीलन से अब पूर्ण रूप से प्रकट है कि भारतीय स्थापत्य अथवा किसी देश का स्थापत्य उस देश की संस्कृति एवं सभ्यता का एक अभिन्न अंग है। अतएव जब से सभ्यता का विकास प्रारम्भ हुआ तभी से कला भी प्रारम्भ हुई। भारतीय मूर्तिकला के सुन्दर निदर्शन प्रागैतिहासिक काल में भी पाए जाते हैं। प्रागैतिहासिक काल के विद्वानों ने प्रारम्भिक प्रस्तर-युग, विक्रमिit प्रस्तर-युग, ताम्र-युग, कांस्य-युग तथा लौह-युग निर्धारित किये हैं। जो पुरातत्वीय अन्वेषण हुए हैं उनसे यह भी सिद्ध है कि चित्र रचना और मूर्ति बनाना तो मानव-सभ्यता का एक अभिन्न अंग रहा है। प्रागैतिहासिक भारतीय भूमि पर भी इस प्रकार के कतिपय प्राचीन निदर्शन प्राप्त होते हैं, जैसे हाथी के दाँत पर हाथी अथवा घोड़े के चित्र। यहाँ पर यह निर्देश आवश्यक है कि मनुष्य ने मूर्तिकला अथवा चित्रकला सम्भवतः दो उद्देश्यों से अपनायी— अतीत संरक्षण तथा अव्यक्ताभिव्यक्ति अर्थात् अतीत को जीवित बनाये रखना तथा अमूर्त को मूर्त रूप देना। भारतवर्ष की मूर्तिकला में प्रधानता अव्यक्ताभिव्यक्ति है। हम पीछे कह चुके हैं कि भारतीय कला अध्यात्म के उन्मेष से सदैव उन्मीषित रही। अतः यहाँ पर कलाओं के द्वारा मनोरंजन अथवा इतिहास के संरक्षण में कम मदद मिलती है। तथापि अतीत के संरक्षण के लिए विनिर्मित चित्रों एवं प्रतिमाओं का भी इस देश के सांस्कृतिक इतिहास में वैरल्य नहीं है।

मोहेनजोदड़ो—हड़प्पा की खुदाई से जहाँ इस देश के प्राचीन भवन एवं नगरों के निवेश एवं निर्माण पर बड़ा सुन्दर प्रकाश पड़ा है वही इन प्राचीन नगरों के ध्वसावशेषों में जो अनेक चित्रपुञ्ज प्राप्त हुए हैं उनसे तत्कालीन मूर्तिकला का सुन्दर आभास प्राप्त होता है। पकाई मिट्टी के रंगे हुए बर्तन के साथ-साथ मिट्टी, पत्थर, ताँबे की अनेकानेक मूर्तियाँ इन अवशेषों में प्राप्त हुई हैं। टिकरे भी बहुसंख्यक प्राप्त हुए हैं। ये टिकरे हाथीदाँत के तथा नीले या उज्जले रंग के एक प्रकार के काँच के हैं और आकार में चौखटे हैं। इनपर डील (ककुद्) वाले और बेडोल वाले बेल, हाथी (जिस पर झूल के कारण जान पड़ता है कि सवारी के काम में आता था), बाघ और गैंडे की तथा पीपल के पत्तों की एवं अनेक प्रकार की अन्य आकृतियाँ

मिलती है और चित्रलिपि के, एक पक्ति से तीन पक्ति तक के, उभरे हुए लेख भी हैं। मोहेन्जोदडो के भग्नावशेषों में मूर्तिकला के स्मारकों की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण जो मूर्ति मिली है वह भूमिस्पर्श मुद्रा में पद्मासन लगाए हुए एक साधक की मूर्ति है जो बुद्ध की मूर्ति का पूर्व रूप कहा जा सकता है। यह एक प्रकार से योगी-प्रतिमा है। योग की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है यह हम जानते ही हैं।

वैदिक काल—वैदिक काल में भी प्रतिमा-पूजा थी अतएव प्रतिमाएँ अवश्य बनती थी। इस सम्बन्ध में हम पीछे विचार कर चुके हैं। अतः यहाँ पर उस विषय का विष्टपेयण आवश्यक नहीं।

शैशुनाक तथा नन्द-काल—यह समय ईसवीय पूर्व ७२७ से ३२५ तक जाता है और इसे मूर्तिकला के इतिहास की दृष्टि में ऐतिहासिक काल कहा जा सकता है। इस काल के मूर्तिस्थापत्य में राजा और रानियों की मूर्तियाँ विशेष महत्त्वपूर्ण हैं। इन मूर्तियों में सबसे पुरानी अजातशत्रु की है जो बुद्ध का समकालीन था। देव-मूर्तियों के अतिरिक्त दिव्यत राजाओं की भी मूर्तियों की परम्परा थी—यह नथ्य भ्राम के 'प्रतिमा नाटक' में पुष्ट होता है। अजातशत्रु की यह मूर्ति ऊँचाई में लगभग ६ फीट है और मथुरा संग्रहालय में सुरक्षित है। इस काल की प्रतिमाओं में दो स्त्री मूर्ति और एक पुष्प मूर्ति भी उल्लेख्य हैं परन्तु ये सभी मूर्तियाँ राजा-रानियों की प्रतिमाएँ हैं। कुछ विद्वानों के मत में ये सभी मूर्तियाँ शैशुनाक-काल की न होकर मौर्य-काल अथवा शुंग काल की हैं पर यह मत ठीक नहीं क्योंकि जो मूर्तियाँ मिली हैं उन सब पर पालिश लगी है और ओपदार अर्थात् पालिशवाली मूर्तियों का मौर्य और शुंग-काल में अभाव होने के कारण इन मूर्तियों को उन कालों में घसीटना उचित नहीं। अथच इतने ऊँचे डोल-डोल की मूर्तियाँ भी उन कालों में नहीं प्राप्त होती हैं। टमी काल में जैन तीर्थंकरों की मूर्तियाँ भी बनने लगी थी।

मौर्यकाल—यह कलाओं के विकास का एक प्रकार से स्वर्ण युग था। उस समय कलाकारों के नाना वर्ग थे जिनकी मज्रा ध्येणियाँ थी। बौद्ध ग्रन्थों में इन ध्येणियों की संख्या १८ है जिनमें बहई, कर्मकार, चित्रकार आदि सभी सम्मिलित थे। प्राचीन वास्तु-ग्रन्थों में जो नगर निवेश-पद्धति वर्णित है उसके अनुसार इन पृथक्-पृथक् ध्येणियों के पृथक्-पृथक् मुहल्ले अथवा गाँव होते थे। कर्मकार शब्द संस्कृत का कर्मकार है। कर्म एक पारिभाषिक शब्द है जिसका अर्थ शिल्प अथवा दस्तकारी है। इन्हीं कर्मकारों में रूपकार तथा दतकार ऊँचे दर्जे के शिल्पी होते थे। कर्मकार शब्द आगे बिगड़ कर कहरार हो गया और सगतराश के नाम से विख्यात है। मौर्य-काल में वास्तुकला तथा मूर्तिकला दोनों ही अत्यन्त विकसित थे। चन्द्रगुप्त का पौत्र अशोक इस काल

का सबसे बड़ा उन्नायक कहा जाता है। राजषि अशोक के जीवन वृत्तान्त एवं कार्य-कलापो से हम परिचित ही हैं। उसने पर्वतों, शिलाफलकों तथा लाटों पर जो नाना शिक्षा-लेख खुदाये उनसे हम परिचित ही हैं। यहाँ पर हमें यह विचारणीय है कि अशोक की कलाकृतियों में मूर्तिकला का कैसा विकास हुआ? वास्तव में अशोक एक लोकोत्तरचेता महामानव था। अतएव ऐसे युगपुरुष की कृतियाँ भी लोकोत्तर होनी चाहिए। अशोक के स्तम्भ एक प्रकार से उस काल की मूर्तिकला के सार हैं और समार के उच्चातिउच्च कलाकृतियों में उनका स्थान है। प्राचीन अन्वेषण में अशोक के लगभग १३ स्तम्भ प्राप्त हुए हैं, जैसे दिल्ली, कौशाम्बी, इलाहाबाद, सारनाथ, मुजफ्फरपुर, लौरियानन्दगढ़, रामपुरवा (चम्पारण), रम्भिनदंड (लुम्बिनी) तथा सची। इन सभी स्तम्भों को अशोक की लाटों के नाम से पुकारा जाता है। इनके दो भाग होते थे—लाट तथा परगढ़। इनपर इनकी सुन्दर और चिकनी पालिश है कि आँख बड़ी मुश्किल से टिकती है। अतः वास्तुकला की दृष्टि से यह ओप-स्थापत्य उस काल की एक महती कला-प्रक्रिया है जो एक प्रकार से बाद के निदर्शनों में लुप्तप्राय है। इन स्तम्भों के लाट गोले और नीचे में ऊपर तक चढ़ाव उतारदार है। इनकी ऊँचाई ३०-३०, ४०-४० फुट हैं और वजन में १०००-१०००, १२००-१२०० मन के बैठते हैं। इनमें लौरियानन्दगढ़ का स्तम्भ सबसे सुन्दर है। इन लाटों पर के परगढ़े, जो लाटों की ही भाँति एक पत्थर के हैं, अशोक और उसके पूर्व की उभार कर एवं कोर कर बनायी गयी मूर्ति कला के बड़े सुन्दर नमूने हैं। प्रत्येक परगढ़े के पाँच अंग होते हैं—(१) एकहरी वा दोहरी पतली मेखला जो लाट के ठीक ऊपर आती है, (२) उसके ऊपर लौटी हुई कमल-पखंडियों की आलंकारिक आकृतिवाली बैठकी जिसे अनेक विद्वान् घटाकृति मानते हैं, (३) उसपर कटा, (४) सबके ऊपर गोल वा चोखुटी चौकी और (५) उसके भी सिरे पर एक वा एकाधिक पशु आसीन होते हैं। परगढ़े के सिरे पर जिन पशु-चित्रों का निर्देश है उनमें सिंह, हाथी, बैल अथवा घोड़ा होते थे और पशु-मूर्ति अथवा वाहन-मूर्ति का इनमें बड़ा सुन्दर प्राचीन निदर्शन प्राप्त होता है। इन पशुओं के मूर्ति-स्थापत्य में तत्कालीन कलाकारों ने कमाल कर दिखाया है, विशेषकर सिंह-प्रतिमा तो इतनी सजीव एवं सुन्दर है कि उसकी तुलना संभवतः अन्यत्र दुर्लभ है।

इसी काल की, इन कलाकृतियों के अतिरिक्त कतिपय अन्य प्रतिमाएँ भी प्राप्त हुई हैं जिनमें पटने के पास दीदरगंज में मिली और अब पटना संग्रहालय में प्रदर्शित चामरग्राहिणी की ओपदार मूर्ति है जो अशोककालीन मूर्तिकला का अपने ढंग का अद्वितीय निदर्शन है। पीछे मौर्यकाल की प्रवृद्ध वास्तु-बैभव पर संकेत किया जा चुका

है, तदनुसार इस काल के बने हुए स्तूपों पर थोड़ा-सा सकेत आवश्यक है। बौद्ध अनुभूति के अनुसार अशोक ने चौरासी हजार स्तूप बनवाये थे। अशोक का पाटलिपुत्र का महल प्रसिद्ध ही है। तत्कालीन वास्तु में स्तम्भ-निवेश एक महत्त्वपूर्ण रचना थी। राजप्रासाद तथा सभामवन अशोककालीन वास्तु के प्रौढ़ विकास हैं। अशोक के द्वारा विनिर्मित स्तूपों में साँची का स्तूप मुख्य है। बरार की पहाड़ियों में अशोक ने कई गुफाएँ भी बनवायी थीं इनमें आजीवक साधु रहते थे। इन गुफाओं में भी मूर्तिस्थापत्य के दर्शन होते हैं। अशोक के बाद उसके पौत्रों ने भी गुफाएँ बनवायीं। इनमें से दशरथ की कटवायी हुई एक गुफा बरार पर्वत में है, इसे लोमस ऋषि की गुफा कहते हैं। इसके द्वार के महाराज में हाथियों की एक सुन्दर अवली बनी है और भीतर की भीतों पर ओप है। इस काल की इन मूर्तियों के अतिरिक्त मथुरा, अहिच्छत्रा, कौशाभी, मसोन, पटना आदि में असंख्य तृणमूर्तियाँ भी मिली हैं जो कला की दृष्टि में बड़ी उत्कृष्ट हैं। अस्तु, स्वल्प में इतना ही यहाँ पर प्रतिपाद्य है कि मौर्य-काल में भारतीय मूर्तिकला का एक लोकोत्तर विकास हुआ और इस कला में कुछ ऐसी परम्पराएँ भी पल्लवित हुईं जो भारतीय मूर्ति-स्थापत्य में सदा के लिए अमर ही नहीं हो गयीं वरन् एक प्रकार से आदर्श भी बन गयीं। अशोक के स्तम्भों की कारीगरी में जन अभिप्रायों के दर्शन होते हैं, जैसे पखदार सिंह, पखदार वृषभ, नर मकर, नर अश्व, मेष मकर, गज मकर, वृष मकर, सिंह-नारी, गरुड-सिंह तथा मनुष्य के घड़वाले पक्षी आदि आदि के साथ-साथ घट से निकला सनाल कमल। यह अन्तिम अभिप्राय भारतीय मूर्ति-स्थापत्य का एक सनातन अंग है जो गुप्त-काल में घट-पल्लव में परिवर्तित होकर तत्कालीन वास्तु एवं पूर्ति की सजीव प्रतिमा बन गया था।

शुंग-काल—यह काल १२८ ई० पूर्व से ३० ई० पूर्व तक जाता है। अन्तिम मौर्य बृहद्रथ के सेनापति पुष्यमित्र ने शुंग वंश की स्थापना की परन्तु यह राज्य अपेक्षा-कृत सीमित था। दक्षिण तथा पश्चिम में अन्य बहुत से राज्य भी उदय हुए जिनके अपने-अपने वैभव के अनुसार अपने-अपने कला-केन्द्र विकसित हुए। आगे हम उनका उल्लेख करेंगे। यहाँ पर शुंग-युग के सर्वाधिक प्रसिद्ध कलापीठ साँची का प्रथम स्मरण आवश्यक है।

साँची—साँची का स्तूप तो अशोक ने ही बनवाया था परन्तु इस बड़े स्तूप की चारों दिशाओं पर जिन तोरणों तथा परिक्रमा की वेदिका बनी है वह प्रस्तरकला अथवा मूर्तिकला का एक अत्यन्त प्रौढ़ विकास है। उक्त तोरणों में चौपहल स्तम्भ हैं जो चौदह फुट ऊँचे हैं। उनपर तेहरी बडे़रियाँ हैं जो बीच में से तनिक तनिक कमानीदार हैं। बडे़रियों के ऊपर सिंह, हाथी, घर्मचक्र, यक्ष और त्रिरत्न (=बुद्ध, संघ, धर्म, बौद्ध

संप्रदाय का चिह्न) आदि बने हैं। समूचे तोरण की ऊँचाई चौतीस फीट है। इसी से इनकी भव्यता का अनुमान किया जा सकता है। तोरणों पर चारों ओर बुद्ध की जीवनी के और उनके पूर्वजन्मों के अनेक दृश्य बड़ी सजीवता से उभार कर अंकित हैं। बड़ेरियों में इधर-उधर हाथी, मोर, पक्षवाले सिंह, बैल, ऊँट और हिरन के जोड़े—जिनके मुँह विरुद्ध दिशाओं में है—बड़ी सफाई और वास्तविकता से बने हैं। खम्भे के निचले अंश में अगल-बगल ऊँचे पूरे द्वाररक्षक यज्ञ बने हैं। जहाँ खम्भा पूरा होता है वहाँ ऊपर की बड़ेरियों का बोझ झेलने के लिए चौमुखे हाथी वा बौने इत्यादि बने हैं तथा इनके बाहरी और मानो और सहारा देने के लिए वृक्ष पर रहनेवाली यक्षिणियाँ (वृक्षिकाएँ) बनी हैं। इनकी भावभंगी बड़ी सुन्दर है। ये तोरण उस युग की संस्कृति एवं जीवन के व्योरो के विश्वकोश हैं। साँची के तोरणों पर कही बोधि वृक्ष का अभिवादन करने के लिए सारा जगल-जगत्—सिंह, हाथी, महिष, मृग, नाग आदि—उलट पड़ा है। कही बुद्ध-स्तूप की अर्चा के लिए गजदल कमल-पुष्प लिये चला आ रहा है। कही बुद्ध के एक पूर्वजन्म का दृश्य है—जब वे छ दौतवाले हाथी थे। अपनी हथिनियों के साथ वे कमल-सरोवर में नहत् रहे हैं। एक हाथी उनपर गजपतित्व-सूचक छत्र लगाये हैं। दूर ओट से व्याध उनपर बाण सधान रहा है। कही बुद्ध के घर से निकलने का दृश्य है। कही बोधि वृक्ष पर (जो अशोक के बनवाये मडप से घिरा है) पक्षवाले आकाशचारी मालाएँ चढा रहे हैं। कही मुनियों के आश्रम के दृश्य हैं। स्तूप की भ्रमणी में स्थान-स्थान पर फुल्ले (कमलाकृति गोल अलकरण) बने हैं जिनमें गज-लक्ष्मी, कमल-कलश एवं खिले हुए कमल आदि हैं। स्थान-स्थान पर गोमूत्रिका (बैल-मूतनी; बरद-मुतान अर्थात् इस आकृति की बैल) की दौड़ है। साँची (तथा भरहुत में भी) के इस मूर्ति-स्थापत्य में कही भी बुद्ध की मूर्ति नहीं मिलती। बुद्ध का स्थान स्वस्तिक, कमल अथवा चरण आदि के संकेत से सूचित है। तथागत ने अपने अनुयायियों को चित्रकला में प्रवृत्त होने के लिए मना कर रखा था।

भरहुत—इस काल की मूर्तिकला का दूसरा कलापीठ भरहुत है। यह स्थान इलाहाबाद और जबलपुर के बीच में नागोद राज्य में है। यहाँ पर १८७३ ई० में जेनरल कनिंघम ने एक बहुत बड़े बौद्ध स्तूप का पता लगाया था। इस स्तूप की प्रदक्षिणा अथवा बाड़ बड़ी विराट् थी जो अद्भुत मूर्ति-शिल्प से अलंकृत थी। इस बाड़ के प्रत्येक अंश पर बौद्ध कलाओं के चित्र, अलकरण, गोमूत्रिका, फुल्ले और यक्षिणी तथा देवयोनि आदि बने हैं। वहाँ के पूर्वीय तोरण पर के एक लेख से यह कृति शुग-कालीन मानी जाती है। भरहुत की मूर्तियों के नाना विषय हैं तथा वे परस्पर विभिन्न भी। इनमें जातकों के दृश्यों की संख्या लगभग दो कोड़ी है। आषा दर्जन बुद्ध के

जीवन से सबधित ऐतिहासिक दृश्य है। जिनमें चौकड़ी जुते हुए रथ पर बुद्ध के दर्शनों को जाते हुए कोसल के महाराज प्रसेनजित् की सवारी तथा उसी निमित्त हाथी पर जाते हुए मगधाधिप अजातशत्रु की सवारी विशेष आकर्षक है। इसी प्रकार एक मूर्ति में जेतवन के त्रय और दान का आकर्षक दृश्य है। चालीस के लगभग यक्ष-यक्षिणी, देवता और नागराज की मूर्तियाँ हैं। जानवरों की भी अनेक मूर्तियाँ हैं जिनमें से कुछ, में काफी मजीबता और स्वभाविकता है। यही हाल वृक्षों की मूर्तियों का है। उनमें भी सोदर्य और निजस्व है। अथच जीवन से सम्बन्ध रखने वाली अनेक वस्तुओं की प्रतिकृतियाँ भी यहाँ विद्यमान हैं, जैसे आभूषण, परिधान, भाण्ड, पात्र, वाद्य, शस्त्रास्त्र, नाव, रथ, पताका आदि राजचिह्न। अलकरणों में कटहल, माला, कमल आदि की गोमूत्रिका बेले बड़ी आकर्षक हैं, गोलमडल में गजलक्ष्मी बनी है, फुल्लों में कहीं-कहीं स्त्री वा पुरुष के मुख बने हैं। जातक दृश्यों में हास्यरम के चित्र भी कम नहीं हैं। एक स्थान पर बदरों का एक दल एक हाथी को गाजे-बाजे से लिये जा रहा है। एक वह दृश्य भी बड़ी हँसी का है जिनमें एक मनुष्य का दाँत एक बड़े भारी मडमें में उखाड़ा जा रहा है, जिसे एक हाथी खींच रहा है।

भरहुत के मूर्ति-स्थापत्य की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वह वास्तव में लोक-कला है। यहाँ की कला में अगोकीय स्तम्भों का कौजल अथवा माँची तौरणों का प्राधान्य नहीं मिलेगा। भरहुत कलापीठ की यह विशेषता तत्कालीन मथुरा, बेसनगर, भीटा, बुद्ध गया, काशी (सारनाथ), काँशाबी तथा सुदूर दक्षिण जगयापेटा आदि स्थानों में भी प्राप्त होती है।

शृंगकालीन इन कलाकृतियों के अतिरिक्त कतिपय अन्य विकास भी अवलोक्य हैं जिनमें ग्रीक, वैष्णव हेलिउदोर (१४० ई० पूर्व) के द्वारा बेसनगर (मालवा, ग्वालियर राज्य) में भगवान् बामुदेव के पूजार्थ बनवाया गया एक गरुडध्वज बड़ा महत्त्वपूर्ण निदर्शन है। अथच इसी काल में पश्चिमी घाट (महाराष्ट्र) के पर्वतों में आग्नों ने अनेक गुहा-मन्दिर (लयनप्रामाद) बनवाये, इनमें भाजा, वेदमा (पूना), पीथलाखोरा (खानदेश) और कौडिण्य (कोलाबा) की गुफाएँ मुख्य हैं। भाजा में भीतो पर सूर्य और इन्द्र की भारी और दल-बल-सहित मूर्तियाँ चिपटे उभार में बनी हैं जो लोककला की विशाल उदाहरण हैं। उडीसा के उदयगिरि और खडगिरि में इस काल की कटी हुई सों के लगभग जैन गुफाएँ हैं जिनमें मूर्ति-शिल्प भी है। इनमें से एक का नाम रानी-गुफा है। यह दोम-जिली है और उसके द्वार पर मूर्तियों का एक लंबा पट्टा है जिसकी मूर्तिकला अपने ढंग की निराली है। उसे देखकर यह भान होता है कि वह पत्थर की मूर्ति न होकर एक ही साथ चित्र और काठ पर की नक्काशी है। उडीसा में आज भी काठ पर ऐसा काम होता है।

शुग ब्राह्मण थे, ब्राह्मण धर्म का उनके समय में विशेष उत्कर्ष हुआ। वे अश्वमेध-याजी थे। शुगों के समय में ही मनुस्मृति, महाभाष्य आदि उच्च कोटि के ग्रन्थ लिखे गये—ऐसा विद्वानों का कथन है। ब्राह्मण सम्प्रदाय में मूर्ति-पूजा उस समय पूर्णरूप से प्रचलित हो चुकी थी। महाभाष्य में शिव, स्कन्द और विशाल की मूर्तियों की और उनकी बिक्री की हम पीछे समीक्षा कर चुके हैं। इस काल का एक पचमुख शिवालिंग भीटा में पाया गया है। सुदूर दक्षिण के गुडिमल्लम नामक स्थान में शिवालिंग की बड़ी कीर्ति है। पाँच फुट लम्बे लिंग के सहारे प्रकांड शिव डटकर खड़े हैं। शुग-काल की असंख्य मृन्मूर्तियाँ भारत के एक छोर से दूसरे छोर तक पायी जाती हैं। अपने चिपटे डोल के कारण, जो उस काल के मूर्ति-शिल्प की विशेषता है, ये तुरंत पहचान ली जाती हैं। इनमें पकयी मिट्टी का एक टिकरा है जो कौशाबी में मिला था। इस टिकरे पर चलने को तैयार एक हथिनी बनी है, जिसे एक स्त्री चला रही है। उसके पीछे एक युवक सुरमडल नाम का वाजा लिये बैठा है। उसके बाद एक आदमी और है जो पीछे मुँह किए एक शैली से गोल और चौकोर सिक्के बित्ते रहता है जिन्हें पीछे लगे दो आदमी बटोर रहे हैं। यह विषय ऐतिहासिक है। उदयन एवं वामनवदन्ता की कहानी में हम परिचित हो रहे हैं।

कुषाण-सातवाहन-काल—यह काल ५० से ३०० ई० तक जाता है। अन्तिम शुग में उनके काण्ववंशीय ब्राह्मण सचिव ने राज्य छीन लिया था परन्तु इसमें पहले ही शकों के आक्रमण आरम्भ हो गये थे जिनका साम्राज्य अधिक दिन तक न टिक सका। आन्ध्र के राजा गोतमीपुत्र शानकर्ण, जो आगे सातवाहनों के नाम से प्रसिद्ध हुए, ने शकों को हराकर शर्कार की उपाधि धारण की। उनके पुत्र वाशिष्ठीपुत्र पुलमावि ने काण्वों से सगंध भी जीत लिया। परन्तु ५० ई० पूर्व के लगभग शकों का दूसरा प्रवाह आया। उनमें से कुषाण नामक एक मर्यादबद्ध दक्षिणाली याजिमनेकुषाण राज्य की स्थापना की और अन्य चार शक गिर्यामनों को अपने राज्य में मिला लिया एवं समूचा अफगाणिस्तान, कपिश तथा पश्चिम-पूर्वीय गांधार तथा शिला भी जीत लिया। कुषाण ने लम्बा शासन किया। पुनः उनके उत्तराधिकारियों में महाराजा कनिष्क के राज्य में हम परिचित हो रहे हैं। उनकी राजधानी पुष्करगवती के पास पुष्पपुर (पेशावर) थी। इन दोनों राजवंशों के आश्रय में पल्लवित इस काल की कला भारतीय मूर्ति-स्थापत्य की एक अमर निधि है। कनिष्क के समय में बौद्ध सम्प्रदाय का रूप ही बदल गया। मूर्ति-पूजा ने जड़ पकड़ी। बुद्ध, अलौकिक, बोधिमत्त्व तथा अन्य देवताओं की मूर्तियाँ बनने लगीं। बुद्ध धर्म के इस विकास को महायान के नाम से पुकारा जाता है। इसी कुषाणकाल में भारतीय स्थापत्य में अतिप्रसिद्ध गांधार शैली का विकास हुआ।

गांधार-शैली—इस शैली पर (जो इस काल की सर्वप्रमुख शैली है) विद्वानों में

बड़ा विवाद रहा। गांधार तथा उससे मिले हुए पश्चिमी पचनद प्रदेश में एक अद्भुत मूर्ति-शैली का विकास हुआ जो विषय की दृष्टि से सर्वथा बौद्ध है परन्तु विद्वानों ने इसकी कला-शैली को सर्वथा यूनानी बताया है। इस शैली में हजारों मूर्तियाँ मिली हैं। वे प्रायः अधिकांश में काले स्लेट पत्थर की बनी हैं। इनका समय ५० ई० पूर्व से ३०० ई० तक का निर्धारित किया गया है। यहाँ पर एक विसक्षण बात यह बताने की है कि इस शैली में जो निदर्शन प्राप्त हुए हैं उनका न तो कोई पूर्व विकास है और न उत्तर प्रभाव। अथवा इस शैली की दूसरी प्रमुख विशेषता यह है कि इसमें बौद्ध-प्रतिमा के बहुल निदर्शन एककालिक तथा एकस्थानिक प्रकट हो गये हैं। इससे ऐसा प्रतीत होता है कि यह कला क्रमिक विकास-ह्रास का अपवाद है। वह एक प्रकार से एक घटना के रूप में सहसा परिपक्वा अवस्था में आरम्भ होती है और उसी अवस्था में सहसा समाप्त भी हो जाती है। अस्तु, प्रश्न यह है कि यह शैली कैसे उत्पन्न हुई और इस पर पूर्ववर्ती भारतीय मूर्तिकला का क्या प्रभाव है तथा बौद्ध-मूर्ति की कल्पना तथा उसकी कलाकृति का श्रेय सर्वप्रथम क्या गांधार को ही है और इस शैली ने आगे के मूर्ति-स्थापत्य को किस प्रकार से प्रभावित किया? भारतीय कला के मिथ्यात अवर्वाचीन समीक्षकों ने जो कुछ इस शैली के सम्बन्ध में लिखा है वह परस्पर विरोधी है। फुशे, विसेट निम्थ तथा सर जान मारशल आदि विद्वानों का कथन है कि इस शैली पर भारतीय मूर्ति-कला का कोई प्रभाव नहीं है और सर्वप्रथम बौद्ध-मूर्ति की कल्पना गांधार में हुई और गांधार शैली का प्रभाव आगे की भारतीय मूर्तिकला पर पूर्णरूप से प्रतिबिम्बित है। इसके विपरीत हैबेल, जायसवाल तथा मुन्थन. डा० कुमारस्वामी इस पूर्व मत का प्रतिपाद करते हैं और सिद्धान्त पक्ष में जो तर्क उपस्थित करते हैं उनका जो सारांश है— उसको पाठक रायकृष्णदाम की मूर्तिकला में पढ़ें—पृ० ८७-८१। हमारा अपना मत यह है जैसा पहले ही सूचित किया गया है कि इस कला के विकास और ह्रास का कोई क्रम नहीं है। अतः ऐसा जान पड़ता है कि गांधार मण्डल में जो इस काल में कलाकार थे वे यूनान के कलाकारों से अवश्य सम्बन्ध रखते थे परन्तु कला के विकास के लिए राजाश्रय तथा धर्माश्रय दोनों ही आवश्यक हैं। बिना धर्म के कला में प्रेरणा नहीं मिल सकती और बिना राजाश्रय के उसका अकन असम्भव है। यतः यह प्रदेश विदेशी आक्रमणों एवं प्रभावों के लिए सर्वथा अनुकूल है अतः यह मण्डल जब कुषाणों ने हस्तगत किया, और कुषाण कट्टर बौद्ध थे, तो उन्होंने अलवसांदर के समय में आये हुए रूपकारों अथवा मूर्तिकारों को बौद्ध प्रतिमाएँ बनाने के लिए लगा दिया हो। यतः कुषाणकाल में बौद्ध धर्म में महायान का विकास हो चुका था और महायान में बौद्धदेवबृन्द का भी प्रबल विकास आरम्भ हो चुका था अतः महायान की इस धार्मिक प्रेरणा में बौद्ध मूर्ति-स्थापत्य

को इतने उत्साह से विकसित करने के लिए कुषाणों का राजाश्रय पूर्ण पर्याप्त था। गांधार-शैली के जो कला-निर्देशन प्राप्त होते हैं वे सभी एक से ही नहीं हैं। इस मण्डल के नाना प्रदेशों में बिखरे मूर्ति स्थापत्य को यदि हम गहरी दृष्टि से देखें तो पता चलेगा कि इनमें परस्पर कुछ विभेद भी है जो समय के अनुरूप स्वाभाविक भी है। तृतीय शतक से जो निर्मितियाँ इस शैली में प्रारम्भ हुईं उनमें पहले की सी यान्त्रिकता, अभावुकता तथा प्रेरणा की विहीनता के स्थान पर ओजस्विता, भावुकता तथा समय की गतिमत्ता का पूर्ण प्रतिबिम्ब प्रतिलक्षित होता है। अतएव प्रोफेसर स्टेला क्रैमरिश ने कुमार-म्बामी तथा जायमवाल आदि विद्वानों के सिद्धान्तों को पूर्ण रूप से स्वीकार नहीं किया और न पूर्ण रूप से बहिष्कार। (सूत्ररूप में उनका यह वाक्य दे० इण्डियन स्कल्पचर) : अर्थात् गान्धार की कला यूनानी दृष्टि से भारतीय तथा औपनिवेशिक है परन्तु भारतीय दृष्टि से वह यूनानी तथा औपनिवेशिक है। यह मत कुछ जटिल सा प्रतीत होगा परन्तु बात सच्ची है। कलाकार अवश्य यूनानी थे परन्तु विषय तो भारतीय ही था। यह अवश्य है कि इस कला में भारतीय आध्यात्म का न तो उन्मेष प्रतिफलित हुआ और न उसकी व्यञ्जना ही। और इसमें यह पता चलता है कि कलाकार अवश्य विदेशी थे। यूनान सदैव कला में वास्तविकता और उसके आदर्श का पुजारी रहा है। भारत सदैव आध्यात्मिक अभिव्यञ्जना का साधक रहा है। दोनों के दृष्टिकोण में विभेद है परन्तु जब एक दूसरे का चित्रण करेगा तो मौलिक अभाव को बिना प्रकट किये नहीं रह सकेगा। गान्धार शैली में भरहुत को लोक-कला के न तो अभिप्राय अपनाये गये और न माँची के अलकरण। परिधान एवं मुद्रा तथा आसन वास्तव में भारतीय हैं परन्तु बिना अभिप्रायों के भारतीय कला अपने निजस्व को नहीं प्रस्फुटित कर सकती। यह अभाव इस कला की सर्वप्रमुख विशेषता है।

अब प्रश्न यह उपस्थित होता है कि बुद्ध की प्रथम प्रतिमा बनाने का श्रेय किसको है ? बुद्ध की जो प्रतिमा भारतीय स्थापत्य में प्रकल्पित की गयी है वह एक प्रकार से ध्यानप्रतिमा, योगिप्रतिमा अथवा शान्त, धीर एवं गंभीर महापुरुष-प्रतिमा है। इस प्रकार की प्रतिमोद्भावना भारतीय स्थापत्य के इतिहास में न तो कला की दृष्टि से और न भावना की दृष्टि से सर्वथा अभाव में परिगणित की जा सकती है। हमारे देश में योग-संस्कृति अत्यन्त प्राचीन परम्परा है। वह मोहेन्द्रोदो और हड़प्पा के ध्वमावशेषों में भी हम देख चुके हैं। सभी पुराण ईसवीय शतक के नहीं माने जा सकते। ईसा से पूर्व भी कुछ पुराण बन चुके थे। पुराणों में बुद्ध-प्रतिमा के जो निर्देश हैं अथवा देव-प्रतिमा के जो सिद्धान्त हैं उन सिद्धान्तों से यहाँ के स्वपति अथवा मूर्तिकार अनभिज्ञ न थे। यद्यपि महात्मा बुद्ध ने अपनी प्रतिमा का निर्माण निषिद्ध कर रखा था और

हीनयानी या धेरवादी इसका बहुत दिनों तक पालन भी करते रहे तथापि गाधार कला के प्रथम भी बहुत से शिल्पी बुद्ध-प्रतिमा-निर्माण के लिए अवश्य उत्सुक रहे होंगे। महायान ने उन लोगों के लिए वह अवकाश प्रदान किया। फिर क्या था, बुद्ध-मूर्ति को गढ़ने में उन लोगों को कितनी देर लगी होगी। तथापि यह निर्विवाद है कि बुद्ध-प्रतिमा-निर्माण की भारतीय उद्भावना हाँते हुए भी कलाकृति का ध्येय यूनानियों को ही है। तभी प्रोफेसर जैमिगिन्स का मत मग्न होता है। अस्तु, इस समीक्षा के उपरान्त अब हमें यह बताना है कि इस शैली में जो प्रतिमा-स्थापत्य प्राप्त हुआ है उनमें अगणित बुद्धों एवं बोधिनत्वों की ही मूर्तियाँ प्रमुख हैं।

मथुराशैली—गाधार की मूर्ति मथुरा भी कुषाण-काल में एक बहुत बड़ा मूर्ति केन्द्र था। मथुरा एक प्रकार में भरहुत एवं साँची का मर्मिस्थान है। भरहुत की ग्राभीणता के स्थान पर इस कला में नार्गायकता स्पष्ट है। कुषाणों के आश्रय से इस द्रम राजकला भी कह सकते हैं। प्रायः सभी मूर्तियाँ सफेद चित्तीवाले लाल रवादार पत्थर की हैं जो सीकरी, भरतपुर, आदि की खदानों में निकलता था। मथुरा मूर्तिकला में भरहुत तथा साँची के चित्रणीय दृश्य तो थे ही, बुद्ध प्रतिमा के भी नाना निदर्शन प्राप्त हैं। इस प्रकार मथुरा की कला का विषय भरहुत और साँची आदि कलापीठों की अपेक्षा विस्तृत हो गया। यक्ष-यक्षिणी, वृक्षिका, अमरगुग, क्रीडादृश्य, मदिगो, विहागो एवं स्तूपों के और उनकी वेष्टनियों के विभिन्न अवयवों के चित्रण तो परम्परागत हैं परन्तु बुद्ध-प्रतिमाओं के सम्बन्ध में कुछ विचार आवश्यक है। बुद्ध की प्रतिमाएँ दो रूप में विशेष पायी जाती हैं—स्थानक एवं पद्मासन। बुद्ध की खड़ी मूर्तियाँ में शैलनाग जैन मूर्तियों की परम्परा प्रतीत होती है। अथवा पद्मासनासीन बुद्ध-प्रतिमा में इस देश की अत्यन्त प्राचीन प्रतिमा अर्थात् मोहेन्जोदडो का योगिगज विभाव्य है। इन प्रतिमाओं के अतिरिक्त शृंगार-रम प्रधान मूर्तियों का भी चित्रण इस कला में विद्यमान है। एक दूसरी कोटि जो प्रतिमाओं की मिलती है वह प्राचीन देवकुल की परम्परा का प्रभाव है। दिवगत राजाओं की मूर्तियों का सप्रहालय देवकुल की परम्परा है जिसमें मूर्तिकला का अतीत संरक्षणतत्त्व अभिव्यक्ति है। मथुरा शैली में जो अगणित मूर्तियाँ प्राप्त हुई हैं उन सबकी समीक्षा का यहाँ न तो अवसर है और न स्थान। कुषाण-कालीन मथुरा मूर्ति-शैली के नाना उत्तम निदर्शनों में प्रमाधिका की मूर्ति निर्विवाद सुन्दरतम है।

अमरावती तथा नागार्जुनकौंडा—जिस समय उत्तरी भारत में गाधार शैली की गौरव-गाथा का निर्माण हो रहा था और कुषाणकालीन मथुरा-शैली का पूर्ण अभ्युदय हो चुका था उसी समय दक्षिण भारत में भी कला की यह प्रगति उद्दाम गति से क्रीडा कर रही थी। प्राचीन कलापीठों में अमरावती का बड़े गौरव के साथ बखाना किया जाता है।

मद्रास के गुटूर जिले में जो आन्ध्रों का मूल प्रदेश था कृष्णा नदी के किनारे अमरावती की आभा का दर्शन हुआ। अमरावती भी बौद्ध कलापीठ है। ईसा से २०० वर्ष पूर्व यहाँ एक बौद्ध स्तूप विनिर्मित हुआ। इसी स्तूप के चारों ओर आध्र मान-वाहनों ने ईसा की दूसरी शताब्दी के उत्तरार्द्ध से २५० ई० तक बाड़ बनवायी तथा ईंटों के बने हुए स्तूप के अधोभाग को, जिसका व्यास एक सौ आठ फुट था, शिलाफलकों की दोहरी पक्ति से ढकवाया। इन सारे कामों के लिए सगमरमर बरता गया है। जिस पर बड़े रियाज के साथ तथा बहुतायत से आश्चर्यजनक मूर्तियाँ और अलकरण बने हुए हैं। शिलाफलकों में से कुछ पर स्तूप का ही अलंकृत दृश्य अंकित है जैसा कि वह अपनी समृद्धि के दिनों में रहा होगा और कुछ पर बुद्धपूजा के तथा उनकी जीवनी के दृश्य हैं। इनमें से कुछ में प्राचीन शैली के अनुसार केवल बुद्ध के सकेत बने हैं और कुछ में उनके रूप भी। अमरावती की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि कोई १७ हजार वर्गफुट सगमरमर पर जो मूर्तियाँ एवं अलकरण चित्रित हैं वे भारतीय मूर्ति शिल्प के अनूटे तथा अद्भुत निदर्शन थे। उनमें भरहुत और माँची के से अलकरण (फुल्ले) पूर्ण रूप से प्रदर्शित हैं। फूलों और गजरो की शोभा तो बड़ी ही आकर्षक है। अमरावती की दूसरी विशेषता यह है कि इस कला में भक्ति का उद्रेक बड़ा सुन्दर अभिव्यक्त हुआ है। बुद्ध के दोनों प्रकार के प्रतीक प्राप्त होते हैं—चरणचिह्न आदि तथा प्रतिमाएँ।

गुटूर जिले में ही नागार्जुनकोडा में एक स्तूप के अवशेष मिले हैं। यहाँ की मूर्ति-कला अमरावती के समान अभी तक उत्कृष्ट रूप में नहीं प्राप्त हो सकी है। इसी काल में कार्ली, कन्हेरी और नामिक की गुफाएँ भी बनी परन्तु कला की दृष्टि से उनका महत्त्व नगण्य है। हाँ, कार्ली गुफाओं में देवकुल की परम्परा अवश्य विद्यमान है। इसी काल में ब्राह्मण धर्म की मरक्षता में ब्राह्मण मूर्तियों जैसे गणेश, स्कन्द, सूर्य, शक्ति, शिव और विष्णु की मूर्तियाँ बनने लगी। भाजा तथा बुद्धगया में शुंगकाल में ही सूर्य-प्रतिमाओं का विकास हो चुका था। इस काल में ईरान से मग ब्राह्मणों ने भारत में आकर सूर्य की एक विशेष पूजा-पद्धति का प्रचार किया। अतएव सूर्य की कवचादि वीर वेष की स्थानक मूर्तियाँ इस काल की विशेषता हैं। दुर्भाग्य यह है कि इस काल की ब्राह्मण प्रतिमाओं की प्राप्ति बहुत कम हुई है। जायसवाल (दे० अन्धकारयुगीन भारत) के मत में कुषाण काल के पहले की ब्राह्मण कला को कुषाणों ने नष्ट कर डाला था।

नाग-कला—१८५ से—३२० ई० के समय में भारगिव वाकाटकों का काल आता है जिसके आश्रय में नागकला तथा नागरकला दोनों का सुन्दर विकास प्रारम्भ हुआ। नाग-शैली के मन्दिरों का हम पीछे वर्णन कर चुके हैं। नागकला की प्रमुख विशेषताओं में मुखमण्डल के आकार-परिवर्तन अर्थात् बतुनता के स्थान पर अण्डाकृति (लम्बोत्तरे

चेहरे) की निर्माण-पद्धति के साथ-साथ गंगा-यमुना के नदी चित्रों की रचना विशेष उल्लेख्य है। नदी देवताओं की प्रतिमाओं का चित्रण, जैसा हम पीछे देख चुके हैं, मन्दिर-द्वारों के चौखटों पर चित्रित होते थे। इस काल की मूर्तियों में शिवलिंग तथा शिवायतन विशेष प्रसिद्ध हैं। ये लोग शिवलिंग को धारण भी करते थे। अतएव इनका नाम भारालिङ्ग पड़ा।

गुप्तकाल—इसे साहित्य और कला का स्वर्णिम युग कहा जाता है। अतः इसकी विशद व्याख्या यहाँ पर अभीष्ट नहीं। गुप्तकला की सर्वप्रमुख विशेषता सौन्दर्याभिव्यक्ति है। यत जीवन सुखद था, ऐश्वर्य की कमी न थी, उल्लास की गति भी उद्दाम थी, वैभव का पूर्ण विस्तार था। अतः जीवन में गतिमत्ता, भावुकता और रसिकता भी स्वाभाविक थी। गुप्तकालीन काव्यकृतियों में जैसा सुन्दर रस-परिपाक—ओजस्वी, मधुर, प्रासाद एवं विशद—परिनिष्ठित हुआ उन्नी प्रकार कला में भी सौष्टव का पदार्पण हुआ। यद्यपि गुप्त राजा ब्राह्मणधर्मानुयायी थे तथापि बुद्धकला दिन दूनी रात चौगुनी उत्पत्ति कर रही थी। बुद्ध मूर्तियों में सारनाथ की बुद्ध-मूर्ति सर्वप्रथम गुणगान के योग्य है। यह प्रतिमा पद्मासन पर आसीन है। हस्तमुद्रा धर्मचक्र प्रवर्तन का संकेत करती है। मुखमण्डल उत्फुल्ल है जिस पर अपूर्व शान्ति, कान्ति, कोमलता और गंभीरता का राज्य है। इस काल की दूसरी बुद्ध-मूर्ति मथुरा का स्थानक बुद्ध है। इस मूर्ति के मुख-मण्डल पर करुणा, शान्ति तथा प्रज्ञा का पूर्ण आधिपत्य है। तथागत निष्कम्प प्रदीप की भाँति खड़े हैं। इस काल की तीसरी बुद्ध मूर्ति भागलपुर जिला के सुल्तानगंज में प्राप्त हुई थी। यह बड़ी ही दिव्य मूर्ति है। लोकोत्तर बुद्ध की पूर्ण प्रतिष्ठा इसमें प्रदर्शित है। मुद्रा अभय, मुखमण्डल जैसा पहले की मूर्तियों में। सम्भवतः गुप्तकाल की इन तीन बुद्ध-मूर्तियों से बढ़कर अन्य बुद्ध-मूर्ति नहीं बनी।

ब्राह्मण मूर्तियों का अम्युदय तथा प्रकर्ष और भी ऊँचा उठा। ब्राह्मण मूर्तियों में बपुष्मान् वाराह की मूर्ति का प्रथम कीर्तन है। भेलसा के पास उदयगिरि में चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य के द्वारा निर्मित गुप्तमन्दिरों के बाहर पृथ्वी का उद्धार करते हुए इस वैष्णवी मूर्ति का चित्रण है। कहा जाता है कि यह मूर्ति उस काल के इतिहास की ध्वनि है। चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य ने अपनी भौजाई ध्रुवस्वामिनी का शत्रु से उद्धार किया था। इस मूर्ति में उद्धारक का तेज और पराक्रम दोनों स्पष्ट दिखायी पड़ते हैं। अन्य मूर्तियों में गोवर्धनधारी कृष्ण तथा कार्तिकेय और सूर्य की मूर्तियों के अतिरिक्त जो मूर्ति भारतीय कला और पुराण की सर्वप्रमुख तत्कालीन अभिव्यजना है वह देवगढ़ (ललितपुर, जिला झाँसी) में एक गुप्त मन्दिर के एक अवशेष में विराजमान है। शेषशायी नारायण की सुन्दर मूर्ति यहाँ देखने को मिलेगी। यह चित्रण मन्दिर की बाह्य भित्ति पर

अंकित है। इस चित्रण में शेषशायी नारायण जिनके नाभि कमल पर ब्रह्मा जी विराजमान हैं, लक्ष्मी से चरण दबबा रहे हैं, ऊपर आकाश से कार्तिकेय, इन्द्र, शिव, पार्वती इत्यादि दर्शन कर रहे हैं। लक्ष्मी के पास ही एक और योगी के रूप में भगवान् शिव एक दूसरे रूप में खड़े हैं और भक्ति में विह्वल हैं। नीचे आयुष पुरुषों का साहचर्य वैष्णव वैभव के निदर्शक है। इस मन्दिर की दीवार पर इस अद्भुत चित्रण के अतिरिक्त दो और चित्रण उल्लेख्य हैं। एक है नर-नारायण की तपस्या तथा गजेन्द्र-भोक्ष। इस काल की दूसरी देवप्रतिमा जो अपने प्रकर्ष के लिए प्रसिद्ध है वह कार्तिकेय प्रतिमा है। यह प्रतिमा अपने मयूर वाहन पर स्थित है। कृष्ण-मूर्तियों में गोवर्धनधर के अतिरिक्त कृष्ण की लीला-मूर्तियाँ भी, जैसे राधाकृष्ण का प्रेमालाप तथा धेनुकवच विशेष उल्लेख्य हैं। भरतपुर राज्य के रूपवाम नामक स्थान में चार बृहत्काय मूर्तियाँ हैं जिनमें एक बलदेव की है जो ऊँचाई में सत्ताईस फुट से भी अधिक है। इसके मस्तक पर नाग के फण बने हुए हैं। दूसरी मूर्ति लक्ष्मीनारायण की है जो नौ फुट से ऊपर है। शेष दो मूर्तियाँ बलदेव की पत्नी रेवती ठकुरानी तथा युधिष्ठिर के मस्तक पर खड़े हुए नारायण की हैं। अपनी ऊँचाई के कारण तो ये अपूर्व हैं ही, इनमें गुप्तकला की सब श्रेष्ठताएँ भी विद्यमान हैं। मारनाथ के सप्रहालय में लोकेश्वर शिव का एक मस्तक है जिसके जटाजूट का बंध बिलकुल उस प्रकार का है जैसा चीन और जापान की—भारत से प्रभावित—मूर्तियों पर पाया जाता है। इसकी नामाग्रदृष्टि तथा प्रसन्न-वदन दर्शनीय है। गुप्तकाल के कला-इतिहास में मौर्यकालीन नाट निर्माण ने पुनः पदार्पण किया। स्कन्दगुप्त ने अपनी विजय के बाद एक विशालकाय लाट-स्तम्भ का निर्माण कराया जो काशी के निकट-भिनरी गाँव में खड़ा है। परन्तु गुप्तकालीन लौहस्तम्भ अर्थात् लोहे की लाट जो आजकल दिल्ली से कुछ मील दूर कुतुबमीनार के पास महरौली ग्राम में खड़ा है वह कैसे ढलवाया गया होगा, इसपर आजकल के अति विकसित वैज्ञानिक युग में भी लोगो को बड़ा आश्चर्य हो रहा है। इसकी कला में परगढ़ों की विशेष साजदारी है। अशोकिय सिंह, वृष, अश्व एवं गज की चतुष्टयी के स्थान पर इस स्तम्भ पर गरुड जी विराज रहे थे जो परम भागवत गुप्तों के लिए ठीक ही था। गुप्तकालीन मृण्मूर्तियाँ भी कला की दृष्टि से अत्यन्त प्रसिद्ध हैं। इनमें नागिनी मूर्ति विशेष उल्लेख्य है। गुप्तों के स्वर्ण सिक्के भी मूर्ति-कला के उत्कृष्ट निदर्शन हैं। इन सिक्कों पर समुद्रगुप्त का वीणावादन एवं उसका आश्वमेधिक रूप, चन्द्रगुप्त का आवेष्ट और कुमारगुप्त के घोड़े पर सवार तथा स्वामिकांतिक वाङ्ग सिक्कों पर की आकृतियाँ बहुत ही सजीव एवं कलापूर्ण हैं।

मध्यकाल—भारतीय मूर्ति-स्थापत्य की प्राचीन गौरव-गाथा यहाँ पर समाप्त होती है और यहाँ से हम मध्यकाल में पदार्पण करते हैं। मध्यकाल को हम पूर्वमध्य-

काल तथा उत्तर-मध्यकाल के रूप में विभाजित कर सकते हैं। मध्यकाल का पूर्वार्ध ६००-६०० ई० तक जाता है। यद्यपि इस पूर्वार्ध में गुप्तकला के अनेक घटक विद्यमान हैं किन्तु कला की दृष्टि से कुछ नए परिवर्तन भी इस काल की विशेषताओं में परिगणनीय हैं। वैयक्तिक प्रतिमाओं के अतिरिक्त पौराणिक घटना-चित्रण इस काल की मूर्ति-स्थापत्य के बड़े ही परिपुष्ट निदर्शन हैं। गगावतरण के लिए भगीरथ की तपस्या, दुर्गा-महिषासुर युद्ध, रावण का कैलास उत्तोलन, शिव का त्रिपुरदाह इत्यादि नाना पौराणिक एवं ऐतिहासिक आख्यान इतने सजीव चित्रित किये गये हैं कि इस काल को हम मूर्तिकला के चरमोत्कर्ष का श्रेय दे सकते हैं। इस काल की मूर्तिकला के तीन प्रमुख केन्द्र हैं—एलौरा, एलिफंटा तथा मामल्यपुरम्। एलौरा का स्थापत्य वास्तव में मूर्ति-स्थापत्य ही कहा जा सकता है क्योंकि यहाँ पहाड़ काट कर जो मन्दिर बनाये गये हैं वे मन्दिर नहीं मूर्तियों के रूप में भी विभाव्य हैं। एलौरा भारतीय स्थापत्य का आश्चर्य है। पूरी-की-पूरी पहाड़ी काट कर मन्दिरों में बदल देना वास्तव में समाज का आश्चर्य है। एलौरा का कैलास मन्दिर भाग्यीय प्रासादों का मूर्धन्य महीपति है। कैलास मन्दिर के ही निकट तीन प्रतिमामण्डप हैं जिनमें लगभग चारदर्जन पौराणिक दृश्य उत्कीर्ण हैं। रावण कैलास को उठा रहा है। भयत्रस्त पार्वती शिव के विशाल भुजबद्ध का अवलोक रही है। उनकी सखियाँ भाग रही हैं किन्तु भगवान् शिव अटल-अचल हैं और अपने चरण से कैलास को दबाकर रावण का श्रम निरर्थक कर रहे हैं। मंदिर के बाहरी अंश के एक कोने में चित्रपुर-दाह का बड़ा जोरदार अंकन है। यहाँ अन्य मन्दिरों में नृसिंहावतार का दृश्य, भैरव की ओजपूर्ण मूर्ति, दन्त-दृष्टाणी की मूर्तियाँ, शिव-पार्वती का विवाह तथा मार्कण्डेय का उद्धार आदि बड़ी सुन्दर, विशाल, भावपूर्ण और सजीव कृतियाँ हैं। इस काल का दूसरा प्रमुख मूर्ति-केन्द्र एलिफंटा है। एलिफंटा के गुह्यमन्दिर एलौरा के समान ही प्रसिद्ध हैं। एलिफंटा (प्राचीन घागपुरी) नामक टापू में, जो बम्बई में प्रायः छः मील की दूरी पर है, भाग्यीय स्थापत्य के अद्भुत निदर्शन हैं। इन मन्दिरों में शैव दर्शन एवं धर्म की सुन्दर कलात्मक अभिव्यक्ति साक्षात् मूर्तिमान् खड़ी है। इसकी सर्वप्रसिद्ध मूर्ति महेश्वर मूर्ति है जिसको भ्रमवश कुछ विद्वान् त्रिमूर्ति के नाम से ब्रह्मानते हैं। दूसरा मूर्ति-चित्रण शिवताण्डव है। नृत्य-प्रतिमा का यह ओजस्वी निदर्शन है। तीसरी मूर्ति योगिराज शिव की है जिसमें वे अपना 'स्थाणु' नाम सार्थक कर रहे हैं। यह बड़ी ही भव्य और गम्भीर प्रतिमा है। निवानस्थ दीप के समान यह प्रतिमा अलौकिक स्थापत्य का निदर्शन है। चौथी प्रतिमा शिव-पार्वती विवाह की है जो एलौरा के एतद्विषयक चित्रण से सुन्दरतर है। इस काल का तीसरा केन्द्र दक्षिण में कांची के सम्मुख समुद्रवेला पर विराजमान मामल्यपुरम् है जहाँ के जगद्विद्युत विमान रथों की वरेण्य विरुदावली से

कौन अपरिचित है। यहाँ के महिष मण्डपम् की शेषशायी विष्णु की मूर्ति तथा दुर्गा की महिषासुर मर्दिनी मूर्ति विशेष द्रष्टव्य है। परन्तु इन मूर्तियों से भी अधिक आश्चर्यजनक प्रतिमा भगीरथ की तपस्या का चित्रण है। यह मूर्ति एक विशाल खड़ी चट्टान पर, जो अट्टानबे फुट लम्बी और तैतालीस फुट चौड़ी है, काटी गयी है। अस्थिमात्र अवशिष्ट भगीरथ गंगा को भूतल पर ले आने के लिए तपस्या में निमग्न हैं। उनके साथ सारा दिव्य और पार्थिव जगत्, यहाँ तक कि पशु भी उसी तपस्या में निमग्न है। कितना प्रभावोत्पादक दृश्य है। इसके एक एक अंश इतने असली और भावपूर्ण बनाये गये हैं कि देखने से तृप्ति नहीं होती। इस काल की फुटकर मूर्तियों में बम्बई के परेल नामक प्रदेश में एक विलक्षण शिवमूर्ति मिली है जो १२ फुट ऊँची और ६ फुट चौड़ी है, इसमें सात शिव-मूर्तियों के समूह का अंकन है। इस काल के बृहत्तर भारत अथवा द्वीपान्तर भारत के मूर्ति-स्थापत्य में भी एक दो शब्द अनुचित न होंगे। सुवर्ण द्वीप अथवा यवभूमि (सुमात्रा-जावा) के बोरोबुदर नामक स्थान के अनाखे मन्दिरों में मूर्ति-स्थापत्य के अनुपम निदर्शन प्राप्त होते हैं। कला मर्मज्ञों ने इन्हे पत्थर में तराजे हुए महाकाव्य की उपाधि दी है। इनमें जातको और तथागत बुद्ध की जीवनी के अनेक दृश्य अंकित हैं।

मध्यकाल का पूर्वार्ध समाप्त हो गया, उत्तरार्ध (६००-१३०० ई०) के स्थापत्य में राजवंशों की बदलती कला-संरक्षण बखानने के योग्य है। चंदेल, परमार, राठौर (राष्ट्र-कूट) आदि राजवंशों के संरक्षण में भारतीय स्थापत्य अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँच गया। यह समय प्रासादों के उदय का समय था। अतः प्रासाद-वास्तु अथवा मन्दिर स्थापत्य की ही प्रमुख गरिमा है। मूर्ति-स्थापत्य इस काल में एक प्रकार से प्रासाद का अलंकरण मात्र रह गया है। उसका स्वाधीन विकास अब अवरुद्ध हो गया है और वह प्रासाद की विशाल क्रोड में कैलि करने लगा। इस समय के स्थापत्य की दूसरी विशेषता शास्त्रीयता है। वैसे तो कला के सिद्धान्त वर्णन करने वाले भारतीय शिल्पशास्त्र या वास्तुशास्त्र की इस देश में एक अत्यन्त पुरातन परम्परा है, परन्तु अभी तक के स्थापत्य के सम्बन्ध में पर्सिब्राउन का यह कथन (दे० इण्डियन आर्कीटेक्चर, पृ०—२) कि भारतीय कलाकार की प्रतिभा (प्रज्ञा) भारतीय परम्पराओं के सदैव ऊपर रही। उसने कला को सदैव जानदार बनाये रखा—शिल्पों के सहारे नहीं उनके बिना भी—कुछ हद तक सगत कहा जा सकता है परन्तु अब आगे की कला पर शास्त्र की पूर्ण प्रभुता प्रतिष्ठित हो चुकी थी। वास्तव में भारतवर्ष के इस काल की कला शास्त्र और कला दोनों का एक अनुपम समन्वय समुपस्थापित करती है। यही समन्वय भारतीय कला की समीक्षा का नवीन प्रवर्तन है जिसके लिए लेखक ने अपना यह वास्तु-शास्त्रीय अनुसन्धान ठाना है। अतः जिन लोगों के मत में इस कला में सजीवता और गतिमत्ता का अभाव दिखायी

पड़ता है वे लोग एक प्रकार से भ्रान्त हैं। इस काल की सबसे बड़ी विशेषता कला में अध्यात्म की अभिव्यजना है। यह अवश्य है कि अध्यात्म की अभिव्यजना में कहीं-कहीं अश्लीलता ने भी आ घेरा है परन्तु वह एक प्रवाह मात्र है और उसके लिए तांत्रिक जिम्मेदार है अन्यथा प्रासाद-स्थापत्य एवं मूर्ति-स्थापत्य दोनों ही इस काल में प्रवृद्ध प्रकर्ष को प्राप्त हुए और भारतीय कला को चरमोत्कर्ष पर पहुँचा दिया। इस काल की सर्वप्रमुख विशेषता अलंकृत शैली है। काव्यकला के समान मूर्तिकला में भी अतिरञ्जित शैली ने पदार्पण किया। इस काल की दूसरी विशेषता पूर्वकालीन अभिप्रायो के स्थान पर अलकरणों का प्राधान्य है। परन्तु इन अलकरणों की विशेषता यह है कि ये स्वयं अभिप्रायों के रूप में चित्रित हुए हैं। कला की इससे बढ़कर और क्या अभिव्यक्ति हो सकती है जहाँ मृणाल ही भूय बन जाता है। प्रासाद की पुरुषाकृति उत्पत्ति प्रसूति का यही मर्म है। इस काल के सम्बन्ध में विशेष ज्ञातव्य यह है कि जैसा ऊपर निर्दिष्ट है मूर्ति-स्थापत्य मन्दिर-स्थापत्य का अंग था। अतः मूर्ति-स्थापत्य की समीक्षा में प्रासाद-वास्तु को अलग नहीं कर सकते। इस काल के मन्दिर स्थापत्य के छ मण्डलों पर—उड़ीसा-मंडल, बंगाल-विहार-मंडल, बुन्देलखण्ड-मण्डल, मध्यभारत का मण्डल, गुजरात-राजस्थान-मण्डल तथा तामिल मण्डल—हम पहले ही लिख चुके हैं (दे० प्रासाद स्थापत्य पर एक। बहगम दृष्टि)। इन मन्दिरों में असंख्य मूर्ति-चित्रण तथा देव-प्रतिमाएँ देखने को मिलेंगी। उन सबका यहाँ पर वर्णन असंभव है। अतः इस काल की कतिपय मूर्तियों के उल्लेख से तथा इस काल की मूर्तिकला की कुछ नवीन व्यवस्थाओं पर थोड़ा-सा प्रतिपादन अवशेष रह जाता है।

प्रतिमा-विज्ञान के पर्यालोचन में हम देख चुके हैं शास्त्रीयमान् तथा रूपसंयोग (आयुध, वाहन, आभूषण आदि निवेश) की पूर्ण पद्धति प्रश्रय को प्राप्त हो चुकी थी अतएव यह पद्धति इस काल की प्रतिमा-कला की विशेषता है। दूसरी विशेषता धातुजा प्रतिमाएँ हैं। उत्तर भारत की उत्तर-मध्यकालीन प्रस्तर मूर्तियाँ दो बड़े भागों में विभाजित की जा सकती हैं—एक चुनार के खदान पत्थरों की तथा दूसरे काले पत्थरों की। इन पत्थरों से बनी हुई वैष्णव, शैव, शाक्त आदि ब्राह्मण संप्रदायों तथा महायानी बौद्ध सम्प्रदायों की मूर्तियाँ बनी हैं। साधारण पत्थरों की बनी, महोबे से प्राप्त, पद्मपाणि अवलोकितेश्वर तथा सिंहनाद अवलोकितेश्वर की मूर्तियाँ, जो इस समय लखनऊ संग्रहालय में हैं, दर्शनीय हैं। इस काल के शिव-पार्वती के वैवाहिक दृश्य भी मिलते हैं और नाचते हुए गणपति की मूर्ति इस काल की प्रमुख विशेषता है। गणेश हूबहू मुदमगलदाता के रूप में अंकित है। पाल राजाओं के समय में धातु-मूर्तियों के सुन्दर निदर्शन भी पाये गये हैं। इन्हीं राजाओं के आश्रय में काले पत्थर की कला भी खूब विकसित हुई। विष्णु की एक काली

मूर्ति इसी शैली का उदाहरण है। सुदूर श्रीविजय में शिव क्षेत्र की स्थापना हुई। वहाँ पर इस काल की मूर्तिकला अपने में बेजोड़ है। वहाँ के शिव-मंदिरों पर राम और कृष्ण की लीलाएँ बड़ी ही भव्य अंकित हुई हैं। प्राबल्य में शिव की दो प्रकार की आकृतियाँ मिलती हैं—देवता तथा ऋषि। जावा में तेरहवीं सदी तक मूर्तिकला के अनुपम नमूने मिलते हैं जिनमें प्रज्ञा-पारमिता की प्रतिमा विशेष उल्लेख्य है।

चौदहवीं शताब्दी के बाद से मूर्तिकला एक प्रकार से पंगु बन गयी और ठीक भी था। यह मुसलमानी युग था। इस समय में महाराजा कुम्भा के काल में कीर्तिस्तम्भ बने तथा कुछ मूर्तियाँ भी बनी परन्तु उत्तर भारत इस काल में एक प्रकार से मूर्तिस्थापत्य के लिए दरिद्र ही कहा जायगा। दक्षिण में इसके विपरीत मूर्तिकला बराबर अभ्युदय को प्राप्त होती रही। पूर्व मध्यकाल में ही नटराज शिव का निर्माण हो चला था। यह परम्परा उत्तर-मध्यकाल तथा आगे की शताब्दियों में भी चलती रही। नटराज शिव की प्रतिमा भारतीय स्थापत्य की एक महनीय निष्ठा है जहाँ कला धर्माश्रिता न रहकर दर्शन के दिव्यालोक से प्रद्योतित हो उठी। नटराज की मूर्तियाँ प्रायः कास्यमयी धातु-प्रतिमाएँ हैं। दक्षिण की अन्य कास्य-मूर्तियों में शिव के अनेक रूपों की, शिव-भवतो की, दुर्गा, लक्ष्मी, विष्णु, गणेश, आदि देवी-देवताओं की, तथा नृसिंह, राम, नृत्यगोपाल, वेणुगोपाल, आदि अवतार सबधिनी एवं हनुमान आदि की मूर्तियाँ प्रमुख हैं। इन सबमें अपना-अपना निजस्व और विशेषता पायी जाती है। इनके सिवा इस काल में दक्षिण में धातु की उत्कृष्ट व्यक्ति-मूर्तियाँ भी बनायीं। ऐसी मूर्तियों का एक बड़ा अच्छा उदाहरण विजयनगर के सबसे प्रतापी और सुसंस्कृत राजा कृष्णदेव राय और उसकी दोनों रानियों की प्रतिमाएँ हैं। विजयनगर के विष्णु के बिट्ठलस्वामी नामक तथा राम के हजारा रामास्वामी नामक दो प्रमुख मंदिर दक्षिणात्य शैली के सुन्दर निदर्शन हैं। इन मन्दिरों में मूर्तियों पर ममस्त रामायण उत्कीर्ण है। अस्तु, दक्षिण के तत्कालीन प्रतिमा-स्थापत्य का यह स्वल्प समीक्षण है। दक्षिणी भारत में आज भी मूर्तिकला तथा मूर्तिकार विद्यमान है। उत्तर भारत की अपेक्षा दक्षिण की भारतीयता—रहन-सहन, आचार-विचार, परिधान-भूषा, कला एवं रसास्वाद, अर्चा एवं योगाभ्यास सभी प्राचीन समय के समान अध्यापि सुरक्षित हैं। उत्तर भारत में ये सभी आर्य-परम्पराएँ विशेषकर व्यक्तिगत रूप में रह गयी हैं। बात यह है कि उत्तर भारत ही विशेषकर आक्रमणों एवं प्रभावों का केन्द्र रहा। अतएव यहाँ का यह अभाव स्वाभाविक ही है। अस्तु, मूर्तिकला का जो हमने विहंगावलोकन किया उससे हमारे भारतीय स्थापत्य के गुणगान में अवश्य सहायता मिली होगी, ऐसी आशा है।

षष्ठ-पटल

(चित्रकला)

विषय-प्रवेश

चित्रकला के स्मारक निदर्शनो से हम परिचित हैं। अजन्ता की चित्रकला विश्व के स्थापत्य में बड़े ही गौरव एवं विभूति के रूप में मानी गयी है। प्राचीन बौद्ध परम्परा में तो यह मानवीय कृतियाँ नहीं बरन् देवी कृतियाँ हैं। अतः इनकी गौरव-गाथा का यह सुमधुर गान समीचीन ही है। भारतीय स्थापत्य के प्रमुख निदर्शनो में अजन्ता की चित्रकला एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान रखती है। उसके स्थापत्य-पक्ष पर (अर्थात् चित्रण-प्रदर्शन के पक्ष पर) विद्वानों ने अवश्य लिखा है, परन्तु उसके शास्त्र पर—मिद्धान्तो पर उतना विस्तार नहीं। सत्य तो यह है कि चित्रकला का शास्त्रीय अध्ययन भारतीय विज्ञान (इन्डालोजी) में एक प्रकार से अघूरा ही रहा। इस दृष्टिकोण से प्रथम पथप्रदर्शन डा० कुमारी स्टेला फ्रैमरिश की कृति में मिलता है। उन्होंने चित्र-शास्त्र के एक अधिकृत ग्रन्थ—‘विष्णुधर्मोत्तरम्’, भाग तृतीय के अनुवाद से तथा अपनी भूमिका से इस पक्ष पर प्रथम पथप्रदर्शन किया, परन्तु अनुवाद होने से चित्र-शास्त्र का वैज्ञानिक एवं पारिभाषिक अध्ययन अघूरा ही रहा। अथच चित्र-शास्त्र पर विष्णु-धर्मोत्तरम् के अतिरिक्त अन्य कतिपय विशिष्ट ग्रन्थों की देन का भी सुसम्बद्ध मूल्यांकन तो होना ही चाहिए था। अतः इस कमी को देखकर हमने डी० लिट० थिसिस के लिए—‘फाउण्डेशन्स एंड कैनस आफ हिन्दू आइकोनोग्राफी—बोथ स्कल्पचरल एंड पिक्टोरियल’ अर्थात् हिन्दू प्रतिमा-विज्ञान (प्रस्तरमयी प्रतिमाओं तथा चित्रमयी प्रतिमाओं के निर्माण-शास्त्र) के पृष्ठभूमियो एवं शास्त्रीय सिद्धान्तो की समीक्षा नामक प्रबन्ध को लेकर इस अनुसंधान एवं अध्ययन की ओर कदम बढ़ाया। उसके फलस्वरूप ‘हिन्दू कैनस आफ पेंटिंग’ नामक एक ग्रन्थ अलग से प्रकाशित भी किया, यद्यपि वह हमारे ‘वास्तु-शास्त्र’ ग्रन्थ द्वितीय का भी कलेवर निर्माण करता है। अथच इस अनुसन्धान का एकमात्र सम्बन्ध इस डिग्री से ही न था। पाठको से अपरिचित नहीं कि हमने ‘भारतीय-वास्तु-शास्त्र’ के पूर्ण अध्ययन के लिए बहुत पहले ही एक अनुष्ठान ठाना था और उस सम्बन्ध में हमने चार पुस्तकें यू० पी० गवर्नमेंट की सहायता से प्रकाशित की थी। यहाँ पर इतना ही सूच्य है कि वास्तु-शास्त्र केवल भवन-निर्माण-कला की ही समीक्षा नहीं करता है, बरन् प्रतिमाओं के निर्माण पर भी प्रौढ़ प्रतिपादन करता है। प्रतिमाओं के वर्गीकरण में हमने देखा कि द्रव्यानुरूप चित्र-प्रतिमा भारतवर्ष की अति प्राचीन स्थापत्य-परम्परा है। आगे हम देखेंगे कि चित्र-प्रतिमा देवों को विशेषकर जनार्दन विष्णु को सर्वाधिक

प्रिय है यद्यपि आगे हम यह भी देखेंगे कि चित्रकला का जन्म धार्मिक न होकर लौकिक था (उषा-अनिष्ट-वृत्तान्त) तथापि चित्र-शास्त्र का निर्माण जो पुराणों की (विशेषकर विष्णुमहापुराण दे० परिशिष्ट खड तृतीय) देन है। अतः चित्रकला का सम्बन्ध हिन्दू स्थापत्य में अर्चाओं में से है जो कालान्तर पाकर लौकिक रूप में भी खूब निखरी। सत्य तो यह है कि भारतीय वास्तु-शास्त्र स्थापत्य की दृष्टि से पाँच प्रमुख विषयों का वर्णन करता है—भवन-कला, प्रतिमा-कला, चित्र-कला, नगर-कला तथा यन्त्र-कला। तदनुरूप हमने अनुसन्धान को पाँच प्रमुख भागों में बाँट रखा है और यह विभाजन प्राचीन वास्तु-शास्त्रों के अनुकूल भी है, क्योंकि विभिन्न वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थ प्रायः इन सभी प्रमुख विषयों का वर्णन करते हैं। मानसार में नगर-कला, भवन-कला तथा मूर्ति-कला का ही वर्णन मिलता है, परन्तु समरागणमूत्रधार में इन उपर्युक्त पाँचों विषयों का वर्णन है। यतः समरागण के अध्ययन पर ही लेखक का समस्त वास्तु-शास्त्रीय अनुसन्धान प्रतिष्ठित हुआ। अतः इन सभी विषयों की पूर्ण भीमासा करने के लिए हमने यह अति कठिन विषय चुना जिससे भारतीय विज्ञान की कुछ नवीन सेवा करने का अवसर मिले। हम जानते ही हैं कि वास्तु-शास्त्र के ग्रन्थ संस्कृत के पारिभाषिक प्रबन्ध से वास्तु-शास्त्र (नगर-रचना एवं भवन-रचना), शिल्प-शास्त्र (मूर्ति-रचना) तथा चित्र-शास्त्र (यथानाम चित्र-रचना) के सिद्धान्तों का विवेचन करते हैं। अतः यह चित्र-स्थापत्य चित्र-शास्त्र का विषय है।

चित्र-शास्त्र पर विष्णुधर्मोत्तरम् के अतिरिक्त और भी कतिपय ग्रन्थ हैं जिनमें समरागणमूत्रधार, अपराजितपृच्छा, अभिलषितार्थचिन्तामणि (अथवा मानसोल्लास) तथा शिल्परत्न विशेष प्रमुख हैं। इनके अतिरिक्त चित्र-शास्त्र का एक अति प्राचीन एवं अधिकृत ग्रन्थ नग्नजित का 'चित्र-लक्षण' भी है, जो अप्राप्य है, उसका केवल तिब्बती भाषा में अनुवाद बताया जाता है और उसी से उस ग्रन्थ का अनुमान लगाया गया है। वासवराज का 'शिवतत्त्वरत्नाकर' एक अर्वाचीन ग्रन्थ भी प्राप्त हुआ है और प्राचीन ग्रन्थों में नारदगिल्प (दे० चित्रशाला लक्षण-कथन अ० ६६) तथा सारस्वत चित्रकर्म-शास्त्र (दे० तन्जौर लाइब्रेरी की पाण्डुलिपियाँ) भी चित्र-शास्त्र के सिद्धान्तों का उद्घाटन करते हैं। अतः चित्रकला के साथ-साथ चित्र-शास्त्रों की भी परम्परा हमारे देश में पल्लवित हुई जिनमें चित्रकला के शास्त्रीय सिद्धान्तों का विश्लेषण एवं उद्घाटन पाया जाता है और इसका पूर्ण प्रभाव हमारे प्राचीन कवियों के काव्यों में भी (दे० कालिदास, बाणभट्ट, श्रीहर्ष आदि महाकवियों की रचनाएँ) प्रतिबिम्बित होता है। अतः चित्र-शास्त्र की समीक्षा अथवा भीमांसा कितनी महत्वपूर्ण एवं रोचक है यह समझ सकते हैं।

चित्र-शास्त्र की मीमांसा अथवा उसके वैज्ञानिक एवं पारिभाषिक ढंग से समीक्षण के पूर्व हमने इन विभिन्न चित्र-ग्रन्थों का अध्ययन कर एक नवीन चित्र-लक्षण का निर्माण किया और उसी के आधार पर अपना वैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत किया जो 'हिन्दू कैनन आफ पेंटिंग' तथा सस्कृत के 'चित्र-लक्षणों' में द्रष्टव्य है। चित्र-शास्त्र और चित्रकला (शास्त्रीय सिद्धान्त एवं कर्मकौशल) दोनों के समन्वयार्थ हमने भारतीय स्थापत्य में तथा वाङ्मय में (विशेषकर कालिदास आदि के काव्यों में) प्रत्यक्ष चित्रकला-विभूति के इतिहास पर भी एक प्रयत्न किया है जो हमारे अंग्रेजी के ग्रन्थ में द्रष्टव्य है। अस्तु, भारतीय स्थापत्य नामक इस ग्रन्थ में स्थापत्य की पूर्णता के लिए चित्र-शास्त्र एवं चित्रकला का अध्ययन भी एक अनिवार्य अंग है। इसी दृष्टि से हम इस पटल में चित्र-स्थापत्य की समीक्षा करने के लिए अग्रसर हो रहे हैं। हम इस अध्ययन में पूर्वोक्त मौलिक ग्रन्थों के आधार पर अपना अध्ययन-निर्माण करेंगे। इसी अध्ययन का नाम चित्र-लक्षण है। भारतीय चित्र-शास्त्रीय परम्परा के अनुसार चित्र-शास्त्र को हम निम्न विषयतालिका में अवतीर्ण कर सकते हैं —

- १-चित्रप्रशमा
- २-चित्रोत्पत्ति
- ३-चित्र नृत्य, गीत च
- ४-घडग चित्रम्
- ५-चित्रप्रकाराणि
- ६-चित्रोद्देशा चित्रविषया. वा
- ७-चित्रागानि
- ८-भूमिबन्धन चित्रभित्तिर्वा
- ९-लेप्यकर्म
- १०-अण्डकवर्तनम्
- ११-चित्रकर्मणि देवादीनां शरीरप्रमाणादि—
 - अ-शरीरप्रमाणम्
 - ब-हृसादि-पञ्चपुरुष-स्त्रीलक्षणम्
 - स-चित्रकर्मणि मूर्त्यवयव-प्रमाणम्
 - य-चित्रकर्मण्यगप्रत्यगमानेन स्त्रीणा निर्माणम्
 - र-तेनैव सामान्यमानवर्णनम्
 - ल-चित्रकर्मणि देवतानेत्राद्यवर्णनम्

१२-नानावर्णानुगता शुभाकारविहाराः ऋज्वागतसाचीकृताद्यनेकभेदोपस-
हिताश्चित्रकर्मणो नवभेदाः

१३-चित्रे देवनृपविगन्धर्वदैत्यदानवादीनां सपरिच्छदानां निर्माणदेशविशेषा-
नुरूपासनशयनयानवेशसर्तिसागरवाहनशैलशिखरसद्वीपभूमण्डलशस्त्रपद्मनिधिचन्द्रनक्षत्र-
रात्रिसन्ध्यादिनिर्माणम्

१४-विलेखा-लक्षणम्

१५-वर्तिका

१६-चित्रलेखन-विधिः

१७-अ-वर्तनाविधाः ब-पट्टपत्रवर्तनादिप्रकारश्च

१८-चित्रपत्रोत्पत्तिः

१९-कण्टकलक्षणम्

२०-चित्रकर्मणि वर्णभेदः—शुद्धवर्णमिश्रवर्णादियश्च स्वर्णप्रयोगोऽपि

२१-चित्रेषु रसोन्मेषः—रस-चित्राणि

२२-चित्रदोषाः

२३-चित्रगुणा

२४-चित्रकारः

अस्तु, चित्र-लक्षण के इन्ही विषयों को लेकर आगे हम इस पटल का निर्माण करेंगे। प्रथम अध्याय में चित्र-शास्त्र के ग्रन्थों के साथ-साथ चित्र के औपौद्घातिक प्रवचन जैसे उद्देश्य, उदय, विस्तार, गुण एवं प्रकार का वर्णन करेंगे। पुनः दूसरे अध्याय में चित्रोपकरण एवं चित्र की भान-व्यवस्था पर भी प्रतिपादन करेंगे। तीसरे अध्याय में चित्र-विन्यास एवं चित्र-रचना की प्रक्रिया पर विवेचन करेंगे। चौथे में चित्रकला तथा रसपरिपाक की अन्वीक्षा के साथ-साथ चित्र की विभिन्न शैलियों एवं चित्रकार पर भी कुछ निर्देश करेंगे। अन्त में भारतीय चित्रकला का पुरातत्त्वीय एवं काव्यों के परिशीलन से एक समन्वयात्मक इतिहास प्रस्तुत करेंगे। पुनः परिशिष्ट में अवशेष का गुफन करेंगे।

चित्र-ग्रन्थ तथा चित्र पर औपोद्घातिक प्रवचन

(उद्देश्य, उदय, विस्तार, गुण एवं प्रकार)

चित्र-ग्रन्थ—विषय-प्रवेश में हमने चित्र-शास्त्रों के प्राप्त ग्रन्थों का कुछ संकेत किया, तदनुरूप यहाँ पर चित्र-शास्त्र के सिद्धान्तों की मीमांसा करने के प्रथम हम उन ग्रन्थों की अवतारणा करना चाहते हैं। तदनुरूप सर्वप्रथम विष्णुधर्मोत्तरम् की महती देन का मूल्यांकन करना है।

विष्णुधर्मोत्तरम्—चित्र-शास्त्र का यह सर्वप्राचीन ग्रन्थ है। प्रोफेसर फ्रैमरिश ने इसे सानवी शताब्दी की कृति माना है, परन्तु यह मत निम्नान्त नहीं है। विष्णु-धर्मोत्तरम् विष्णुपुराण का ही अंग होने के कारण अर्वाचीन कृति नहीं मानी जा सकती। किसी भी पुराण के लिए इसवी शताब्दी से बहुत दूर जाना चाहिए तभी तो वह पुराण है। यद्यपि पुराणों का सम्पादन बहुत लोग गुप्तकालीन मानते हैं, परन्तु विष्णुपुराण की प्राचीन तिथि में मन्देह नहीं। १८ पुराणों में यह एक अति महत्त्वपूर्ण पुराण है और इस पुराण की नाना परम्पराओं का हमारे देश की सामाजिक, सांस्कृतिक एवं लोकधर्मिणी सस्थाओं में पूर्ण प्रभाव है और ये सस्थाएँ इसवीय शतक से काफी प्राचीन हैं। अतः यह पुराण इतना अर्वाचीन नहीं माना जा सकता। यतः इस ग्रन्थ का प्रतिपाद्य विषय चित्र-शास्त्र है अतः इन ग्रन्थों के ऐतिहासिक क्रम (क्रनालाजी) पर हमारा विषेय अभिनिवेश नहीं। हमारा इतना ही प्रतिपाद्य है कि यह ग्रन्थ चित्र-शास्त्र का सर्वप्रतिष्ठित एवं एक प्रकार से सर्वप्राचीन ग्रन्थ है। इसमें चित्र-शास्त्र के जिन नाना विषयों का वर्णन किया गया है उसकी तालिका हमारे ग्रन्थ 'हिन्दू कैनस आफ हिन्दू पेंटिंग' पृ० ११-१२ में पठनीय है। इस तालिका के परिशीलन से जिन प्रमुख चित्र-विषयों का इस ग्रन्थ में समुद्घाटन हुआ है उसे देखते हुए यह कहना अनुचित न होगा कि इस ग्रन्थ में चित्र-शास्त्र के प्रायः सभी विषयों का प्रतिपादन है। चित्रकला के प्रधानतया दो पक्ष हैं—एक टेकनीक तथा दूसरे कन्वेशन्स अर्थात् कला-पक्ष और चित्रण-पक्ष। इन दोनों पर ही प्रौढ़ प्रवचन है। भारतीय स्थापत्य में मान, एक महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त माना गया है, तदनुरूप चित्र-स्थापत्य में भी नाना मानों, मानवर्गों—स्थानों, आसनों, मुद्राओं आदि—की कल्पना की गयी है। इन सभी विषयों का पूर्ण वर्णन

हमें इस ग्रन्थ में प्राप्त होता है । चित्र के चित्रण पक्ष पर कौन-कौन से कन्वेन्शन्स अथवा चित्र-परम्पराएँ अनुकार्य हैं अर्थात् आकाश-चित्रण, प्रकृति-चित्रण, ऋतु-चित्रण, यक्ष-चित्रण, विद्यावर-चित्रण अथवा देव-चित्रण या मानव-चित्रण कैसे करना चाहिए इन सभी विषयों पर सामग्री प्राप्त होती है । चित्रों के कौन-कौन प्रकार थे तथा चित्रों के कौन-कौन से उपकरण थे, चित्र का नृत्य तथा नाट्य से अथवा गीत से कैसा सम्बन्ध था यह विषय भी इस ग्रन्थ में प्रतिपादित है ।

समरांगणसूत्रधार—प्राप्त वास्तु-शास्त्रीय ग्रन्थों में समरांगण की चित्र-मीमांसा सर्वाधिक पारिभाषिक, पूर्ण वैज्ञानिक एवं परिष्कृत है । इस ग्रन्थ के विभिन्न चित्र-शास्त्रीय सिद्धान्तों की मीमांसा का विस्तार न कर केवल निम्नलिखित विषय-सूची से उनका आभास मिल सकता है । आगे विभिन्न स्तम्भों में हम इन विषयों की विशेष विस्तारमयी मीमांसा करेंगे ही, अतः पुनरावृत्ति अथवा पिष्टपेषण अनुचित है—

विषयाः	अध्यायाः	विषयाः	अध्यायाः
१—चित्रोद्देश.	७१	६—दोषगुणनिरूपणम्	७८
२—भूमिवन्धनम्	७२	७—ऋज्वागतादिस्थानलक्षणम्	७९
३—लेप्यकर्मादिकम्	७३	८—वैष्णवादिस्थानलक्षणम्	८०
४—अण्डकप्रमाणम्	७४	९—पंचपुरुषस्त्रीलक्षणम्	८१
५—मानोत्पत्ति.	७५	१०—रसदृष्टिलक्षणम्	८१
		११—पताकादिचतुष्पष्टिहस्तलक्षणम्	८३

अपराजितपृच्छा—यह ग्रन्थ चित्र-शास्त्र के प्रतिपादन में कुछ नयी देन भी देता है । इसमें मध्यकालीन चित्र-स्थापत्य का भी पूर्ण प्रभाव प्रतिबिम्बित है । पत्रजाति, पशु एवं पक्षी चित्रण के सनातन से प्रमुख विषय रहे यह नहीं कहा जा सकता । प्रकृति, पशु, एवं पक्षियों का यह लौकिक चित्रण मध्यकालीन परम्परा है । समरांगण के समान यह भी मध्यकालीन कृति है, यद्यपि यह समरांगण का परवर्ती है । इस ग्रन्थ की सर्वप्रमुख विशेषता पत्र एवं कटक के अनुरूप नागर, द्राविड, बेसर, कलिंग, यामुन तथा व्यन्तर—इन छ. चित्र-शैलियों का प्रतिपादन है । विशेष समीक्षा न कर उसकी निम्न विषय-सूची से हम इस ग्रन्थ की देन का मूल्यांकन कर सकते हैं —

सूत्रांकाः	विषयाः	सूत्रांकाः	विषयाः
२२४.	चित्रसद्भावनिर्णयः		एकतालादिषोडशतालान्ताः
२२५.	परमाणवादिकल्पितं रूपमानम्		प्रतिमाः
	तालमानम्		अष्टघातुमयादिप्रतिमा-लक्षणम्

२२६. स्वच्छन्दभैरवावतारः २३०. सरस्वत्यर्चनं गुरुशिष्यसंबन्ध-
स्वच्छन्दभैरवस्यायुधाना लक्षणं च
क्रमवर्णनम् २३१. पट्टपत्रवर्तनानिर्णयः
तस्य स्वरूपवर्णनम् २३२. लेपकर्मविधिः
एकविंशतितालमानायास्तस्याः २३३. रूपालङ्कारसंयुत
मूर्तेरुर्ध्वमानम् चित्रकर्मकथनम्
तत्तिर्यङ् मानकथनम् षोडशव्यालानि-मिह-गज-
तत्पूजामत्रविधानम् अश्व-नरादिक-वृषभ-मेष-शुक-
२२७. चित्रपत्रोत्पत्तिनिर्णयः सूकर-महिष-मूषक-कीट-
२२८. पत्रजातिकण्टकभेदजीवसूत्रनिर्णयः वानर-हंस-कुक्कुट-मयूर-
जातिक्रमच्छन्दतोऽष्टकण्टका. २३४. स्त्रीपुरुषलक्षणम्
कलि-कलिक-व्यामित्र-चित्र- २३७. तालवादित्रलक्षणम्
कौशल-व्यावर्त-व्यावृत्त-सुभग- ताल-
भगचित्रका इति वाद्यप्रकारलक्षणम्
अष्टविधकण्टकानामाकृतयो २३८. मत्तस्वरा.
जातयश्च रागरागिण्य.
जीवसूत्रम् चतुर्दशगीतदोषा.
पत्राकारादिविशेषलक्षणम् २३९. ताण्डवादिनत्यलक्षणम्
२२९. देशजातिकुलस्थानवर्णभेदवर्णनम्

अभिलषितार्थ-चिन्तामणि तथा मानसोल्लास—इन ग्रन्थों के सम्बन्ध में यह कहा जाता है कि चालुक्य नरेश राजा सोमेश्वरदेव ने इनका संकलन किया था। यह राजा १२वीं शताब्दी में उत्पन्न हुआ था। ये दोनों ग्रन्थ वास्तव में एक ही हैं। यह ग्रन्थ मध्यकालीन चित्र-रचना की पराकाष्ठा का प्रतिबिम्बक है। इसमें चित्रकला के अंगों एवं उपांगों का सूक्ष्मातिमूक्ष्म वर्णन है। चित्र-लेप तथा चित्र-लेप की लेखनियों पर इसका प्रतिपादन बड़ा ही प्रौढ़ है। चित्र-सूत्रों तथा चित्र-रेखाओं के पारिभाषिक प्रतिपादन से यह कला अपनी शास्त्रीय पृष्ठभूमि पर कितनी वृद्धिगत हो चुकी थी यह इस ग्रन्थ से अविकल प्रत्यक्ष है। इसकी चित्र-मान-योजना इसका सर्वाधिक वैशिष्ट्य है। इन ग्रन्थों का कर्ता महाराज सोमेश्वरदेव स्वयं एक उद्भट चित्रकार थे। उन्होंने अपने को चित्र-विद्या-विरंचि कहा है। निम्न विषय-तालिका से इस ग्रन्थ की मौलिक देन का हम मूल्यांकन कर सकते हैं --

अभिलषितार्थचिन्तामणिः

लेपद्रव्यम्	तिर्यक्सूत्रम्
वर्तिका	शीर्ष
लेखनी	केशा.
आकारलेखनम्	ललाटम्
शुद्धवर्णा	भ्रूलेखा
मिश्रवर्णा	नासामूलम्
सर्वचित्र-	नेत्रे
सामान्यविधि	कपोलौ
ऋग्व्यादि	कण्ठी
स्थाननिरूपणम्	नासाग्रम्
ब्रह्मसूत्रम्	गोजी
मुष्का	कुकाटिका,
दन्ता	कक्षामूलम्
हनुमण्डलम्	भुजौ
वृक्षम्	हस्तलेख-आयुलेखादि-
कुकुन्दरं	विन्यास
निफवा	हस्तागुलि-
उरु	परिमाणम्
जानुनी	अगुलिपर्वाणि
जवामूलम्	हस्तनखा
गल्फा	ऋजुस्थानलक्षणम्
पादौ	माचिस्थानलक्षणम्
पादामूलकः	भित्तिस्थानलक्षणम्
पादगत्या	प्रकोष्ठा
	मणिवन्ध

प्रसंगादालेख्यकर्म

ओष्ठौ
सूक्तिकणी
ग्रीवा
जत्रुणी
वक्षस्थलम्
मध्यभाग.
नाभि
श्रोणि.
कटि.
वरिष्ठम्
जठरम्
वश.
पृष्ठभाग
ऋजुवृत्ति
अर्धजुक्वृत्ति.
साचिवृत्ति
द्वयर्धाक्षिवृत्ति
केशवादिचतुर्विंशति-
मूर्तिलक्षणम् (विस्तारादलम्)
हयचित्रलक्षणम्
गजचित्रलक्षणम्
विद्धादयश्चित्रभेदा ।

एष तालिका के परिशीलन से यह निष्कर्ष निकलता है कि इस ग्रन्थ में मानव तथा देव की जर्जर रचना के ऊपर जो सूक्ष्मानिमूढ उद्घाटन हुआ है वह अन्यत्र अप्राप्य है ।

मानसोल्लास—यद्यपि मानसोल्लास तथा अभिलषितार्थचिन्तामणि दोनों एक प्रकार के एक ही हैं तथापि कुछ हेर-फेर भी है । इसमें चित्रकार-स्वरूप चित्रभित्ति, शरीर-लेख, मिश्रवर्ण, चित्रवर्ण, वक्षसूत्रलक्षण, ताललक्षण, तिर्यङ्मानलक्षण तथा

सामान्यचित्रप्रक्रिया आदि पर विशेष ध्यान दिया गया है। मानसोल्लास की चित्र-मान-योजना बड़ी प्रगस्त एव प्रौढ है यह हम पहले ही लिख चुके हैं।

शिल्प-रत्न—शिल्प-रत्न में चित्रकला का साहचर्य मानव-वास्तु अथवा भवन-वास्तु (जिसमें देव-वास्तु भी सम्मिलित किया जा सकता है) से विशेष है। शिल्प-रत्न के दो भाग हैं—प्रथम में भवन-स्थापत्य का वर्णन है, तथा दूसरे भाग में प्रतिमा-स्थापत्य का वर्णन है। चित्र-शास्त्र पर अन्तिम अध्याय में (दे० ४६ वाँ) विवेचन है। इस अध्याय में चित्र-शास्त्र एव चित्रकला के प्रायः सभी सिद्धान्तों एव कौशल पर प्रतिपादन है। मध्यभारत की चित्रकला में अतिरजना और अलकृति का पूर्ण उदय हो चुका था। चित्रों को अधिक आकर्षक एव मनोरम बनाने के लिए स्वर्णलेखा-विधि भी अपनायी जाने लगी थी। यह ग्रन्थ १६वीं शताब्दी की कृति है। अतः चित्रकला के उन मध्यकालीन उत्थानों का इस ग्रन्थ में पूर्ण आभास प्राप्त होता है। इस ग्रन्थ में चित्र के क्षेत्र (स्कोप) अथवा विषय तथा अविषय दोनों पर ही सकेत है। चित्र के प्रकार, चित्र के आधार, चित्रवर्ण, चित्र-लेखनविधि तथा लेखनी, मानादि एव मुद्रादि के साथ-साथ वर्णों एव विन्यासों, सभी पर सुन्दर प्रविवेचन है।

अन्य ग्रन्थ—इन पाँच ग्रन्थों को हम प्राचीन चित्र-शास्त्र के प्रतिष्ठापक ग्रन्थों के रूप में प्रकल्पित कर सकते हैं। और भी बहुत से चित्र-ग्रन्थों की परम्परा मात्र शेष रह गयी है। वे या तो अनुगलब्ध हैं या अर्धलब्ध। पीछे सारम्भक-चित्र-कर्मशास्त्र का संकेत किया जा चुका है। इसकी माध्याग्न समीक्षा में इतना ही प्रतिपाद्य है कि उसमें चित्र से तात्पर्य केवल पेंटिंग से नहीं है। प्रतिमा-वर्गीकरण में हमने देखा है कि चित्र का पूर्ण प्रतिमा कहते हैं। अर्ध-चित्र को यथानाम अर्धाकृति, भित्ति आदि आधारों पर चित्रण तथा चित्राभास पेंटिंग माना गया है। यह वर्गीकरण इस ग्रन्थ को भी स्वीकार है। अतः इस ग्रन्थ में मूर्तिकला और चित्रकला दोनों पर प्रतिपादन है। इसके चालीसवें अध्याय में वर्णसंस्कार पर विशद विवेचन है। नारद-शिल्प में चित्र-शास्त्र पर कुछ विशेष महत्त्वपूर्ण प्रतिपादन है। इस ग्रन्थ के ६६ वे अध्याय—‘चित्रशाला-लक्षण कथन’—में चित्रशाला का इतना सुन्दर वर्णन है कि वह अन्यत्र अप्राप्य है। इस ग्रन्थ के परिशीलन से यह भी सूचित होता है कि चित्र-विद्या के आचार्यों की इस देश में एक बहुत लम्बी परम्परा थी। उशीनर नामक एक प्राचीन आचार्य के मत का उद्धरण देकर नारद ने चित्रशाला का न्यास नगर के केन्द्र में बताया है। प्राचीन भारत के नगर-विकास में हमने कलाओं के विकास का आनुषंगिक क्रम देखा। इन कलाओं में चित्रकला प्रधान थी। अच्छे-अच्छे महानगरों के केन्द्र में चित्रशालाओं के निवेश की परम्परा थी। चित्रशाला का भवन माण्डलिक अथवा दाण्डिकाकृति निर्मय है। यह भवन बड़ा

विशाल होता था और उसमें एक ही हाल नहीं होता था। इसमें नाना उपशालाओं का न्यास आवश्यक था। यह भवन मण्डप की आकृति में बनता था जिसके ऊपर बितान (डोम) तथा कलश के स्थापन से वह भवन बड़ा ही भव्य प्रतीत होता था। चित्र-शाला में बड़े-बड़े शीशों का विन्यास भी आवश्यक था। चित्रशाला के सम्मुख एक गोपुर के समान भव्याकृति के द्वारा उसकी भूषा को सम्पन्न किया जाता था। देवों, गन्धर्वों, किन्नरों, महापुरुषों आदि सभी के चित्रों से यह शाला भूतल पर स्वर्ग की सृष्टि करती थी। इसके भित्ति-चित्रण, भूमि-चित्रण तथा अन्यान्य उपकरण एवं सम्भार विशेष निवेष्ट्य होते थे। इस ग्रन्थ के ७१वें अध्याय 'चित्रालंकाररचनाविधिकथन' में चित्रों के उद्देश्य में उशीनर का मत देकर नारद ने सौंदर्य को भी स्थान दिया है। नारद ने, चित्रों के जो प्रकार अथवा प्रभेद हम अन्य ग्रन्थों से प्राप्त करते हैं, उनसे विलक्षण दिये हैं। नारद के अनुसार चित्रों के तीन प्रभेद हैं—भौम, कुड्यक तथा उर्ध्वक। पुनः इनको शाश्वतक तथा तात्कालिक इन दो प्रधान विभाजनों में विभाजित किया है। इसके अतिरिक्त नारद ने रेखाओं पर भी बड़ा सुन्दर विवेचन किया है—अविषम रेखा तथा अविरोद्धसूत्रपात। नारद का यह प्रथम आदेश है कि चित्र प्रारम्भ करने के प्रथम भित्तियों पर सुधालेप आवश्यक है तथा पटों पर अथवा पट्टों पर भी ओषधि लेप उचित है।

उद्देश्य—चित्र-शास्त्र के ग्रन्थों की इस अत्यल्प समीक्षा के उपरान्त अब हमें चित्रकला के नाना सिद्धान्तों एवं अन्यान्य प्रक्रियाओं एवं परम्पराओं (टेकनीक ऐंड कन्वेंशंस) पर ध्यान देना है, परन्तु सर्वप्रथम हमें यह देखना है कि चित्र से हम यहाँ पर क्या समझते हैं? भारतीय स्थापत्य-शास्त्र के अनुसार चित्र, जैसा हमने देखा, पूर्ण प्रतिमा है जिसका निर्माण किसी सुदृढ़ द्रव्य, जैसे पाषाण, धातु अथवा काष्ठ या लौह में सम्पन्न हुआ हो। और पेंटिंग वास्तव में चित्र न होकर चित्राभास है। भारतीयों के चित्र और चित्राभास के इस विभाजन में विश्व का वास्तव में रहस्य अन्तर्हित है। चित्र ब्रह्म है तथा चित्राभास ससार है। वैसे तो ब्रह्म निर्गुण तथा निर्विकार है, वह सच्चिदानन्दमय है और निराकार भी। परन्तु विश्व की सृष्टि में मानव ने रूप और वर्ण के द्वारा नाना कल्पनाएँ की और निर्मितियाँ भी। अतएव चित्र और चित्राभास की इस महिमा का हम भारतीय अध्यात्म के उन्मेष से अवश्य मुल्यांकन कर सकते हैं। अपराजितपुञ्छ में इस सम्बन्ध में कुछ निर्देश हैं। उसका उद्घाटन हम आगे करेंगे। यहाँ पर हमारा निष्कर्ष यह है कि इस चित्र शब्द में प्रचलन के अनुरूप हमारा यहाँ अभिप्राय पेंटिंग से है जिसे हम आलेख्य के नाम से भी सदैव पुकारते रहे हैं। अतः वर्ण-विन्यास के द्वारा एवं मूर्ति-निर्माणकला अथवा प्रतिमा-विधान के आधार-भौतिक सिद्धान्तों का अनुगमन करते हुए पट, पट्ट

अथवा कुड्य को आधार मानकर जिस कला का हम चित्रण करते हैं उसकी यहाँ पर संज्ञा चित्र अथवा आलेख्य है। चित्र को इस परिभाषा के अनन्तर हमें यह देखना है कि चित्र का उद्देश्य क्या है? मूलन पर इस कला का क्यों जन्म हुआ? हमने विष्णु-धर्मोत्तर को चित्र-शास्त्र का प्रथम अधिकृत ग्रन्थ माना है, उसमें तो लिखा है—

कलानां प्रवरं चित्रं धर्मकामार्थमोक्षवम् ।

मङ्गलार्थं प्रथमं चैतद्गृहे यत्र प्रतिष्ठितम् ॥

अतः चित्र न केवल कलाओं में प्रवर ही है बल्कि धर्म, काम, अर्थ एवं मोक्ष—इन चारों पुरुषार्थों का भी दाता है। अतः चित्र का इससे बड़ा और कौन उद्देश्य हो सकता है और चित्र को इससे बड़ी प्रशंसा कौन हो सकती है। समरागणसूत्रधार में चित्र की इमी महत्ता का प्रस्थापन है—‘चित्र हि सर्वशिल्पानां मुखं लोकस्य च प्रियम्’—स० सू० ७१। चित्र का यह सामान्य उद्देश्य कहा जा सकता है परन्तु चित्र का विशिष्ट उद्देश्य प्रतिमा-पूजा है। हमने पीछे सकेत किया है कि जनार्दन विष्णु को चित्रजा प्रतिमा सर्वाधिक प्रिय है। अतएव हमने भी अपनी भक्ति की तुच्छ भेट में अपने चित्र-शास्त्रीय ग्रन्थ को विष्णु के चरणों में समर्पण किया है (दे० पृ० ३ हि० कै० आ० पे०) यह परम्परा ह्यशीर्ष पचरात्र के परिशीलन में विशेष बोधगम्य बन सकती है। उनका प्रवचन है—

‘यावन्ति विष्णुरुपाणि सुरूपाणीह लेख्येते ।

तावद युगसहस्राणि विष्णुलोके महीयते ॥

लेप्ये चित्रे हरिनित्यं सन्निधानमुपैति हि ।

तस्मात् सर्वं प्रयत्नेन लेप्यचित्रगतं यजेत् ॥

कान्तिभूषणभावाद्यंश्चित्रे यस्मात् स्फुटं स्थितः ।

अतः सन्निधिमायाति चित्रजामु जनार्दनः ॥

तस्माच्चित्रार्चने पुण्यं स्मृतं शतगुणं बुधैः ।

चित्रस्थं पुण्डरीकाक्षं सबविलासं सविभ्रमम् ॥

वृष्ट्वा विमुच्यते पापंर्जन्मकोटिसुसञ्चितं ।

तस्माच्छुभायिभिर्धौः महापुण्यजिगीषया ॥

पटस्थः पूजनीयस्तु देवो नारायणो भ्रभुः ॥

अतः इसके परिशीलन से चित्रजा प्रतिमाओं की एक प्रतिष्ठित परम्परा का प्रौढ़ प्रा-
माप्य प्राप्त होता है। हम जानते ही हैं कि पुरी का जगन्नाथ मन्दिर हिन्दू मन्दिरों में बड़ा प्राचीन है। वहाँ जनार्दन भगवान् विष्णु की चित्र-प्रतिमाओं का सनातन से बड़ा महत्त्व-पूर्ण प्रचार है। जगन्नाथ के चित्रपटों को हम वहाँ का सर्वप्रशस्त प्रसाद मानते हैं

और यात्री उनको अपने साथ लाते हैं। हमने चित्र शब्द के निर्वचन पर चित्र की उस महान् भारतीय कल्पना पर कुछ मकेत किया है। तदनु रूपं विष्णुधर्मोत्तर मे स्पष्ट प्रतिपादन है कि (दे० 'वज्र और मार्कण्डेय सवाद'—चित्र-सूत्र) ब्रह्म अरूप है अतः उसको रूप किस प्रकार से प्रदान करना चाहिए। चित्र के द्वारा यह सम्भव है। अरूप मे अर्थात् प्रकृति से रूपोद्भावना अर्थात् विकृति प्रकल्पन चित्र का मर्म है। ब्रह्म प्रकृति है और यह सम्पूर्ण विश्व उसकी विकृति। कलाकार मानव सदैव से इस प्रयास मे सचेष्ट है। भारतीय कला का (जिमे चित्रकला एक प्रमुख कला है) यह सर्वप्रधान एव सर्वप्रशस्त उद्देश्य है। 'अपराजितपृच्छा' मे (दे० २२४ वां सूत्र) इमी मर्म का बड़ा ही सुन्दर उद्घाटन है। वास्तव मे यह ग्रन्थ शाम्भव दर्शन से विशेष प्रभावित है। इसका कथन है कि यह सम्पूर्ण चराचर त्रैलोक्य चित्रमूलोद्भव है। चित्र और विश्व वास्तव में एक-दूसरे के बिम्ब एव प्रतिबिम्ब हैं। जिस प्रकार से कूप मे जल और जल मे कूप विद्यमान है उसी प्रकार यह विश्व चित्रमय है और विश्व मे यह सब चित्र है। निम्न प्रवचन को स्थानाभाव होने पर भी बिना उद्धृत किये नहीं रहा जाना—

चित्रमूलोद्भवं सर्वं त्रैलोक्यं सचराचरम् ।

ब्रह्मविष्णुभवाद्याश्च सुरासुरनरोरगाः ॥

स्थावरं जंगमं चैव सूर्यचन्द्रौ च भेदिनी ।

चित्रमूलोद्भवं सर्वं जगत्स्थावरजंगमम् ॥

वृक्षगुल्मलतावल्ल्य - स्वेदजाणुजरायुजाः ।

सर्वे चित्रोद्भवा वत्स भूधरा द्वीपसागराः ॥

चतुरशीतिलक्षणि जीवयोनिरनेकधा ।

चित्रमूलोद्भवाः सर्वे संसारद्वीपसागराः ॥

इवेतरक्तपीतकृष्णा वर्णा च चित्ररूपकाः ।

तनौ च नलकेशादिचित्ररूपमिवाम्भसात् ॥

भगवान् भवरूपश्च पश्यतीदं परात्परम् ।

आत्मवद्वै सर्वमिदं ब्रह्मतेजो नु पश्यताम् ॥

पश्यन्ति भावरूपश्च जले चन्द्रमसं यथा ।

तद्वच्चित्रमयं सर्वं पश्यन्ति ब्रह्मवादिनः ॥

विश्वं विश्वावतारश्च त्वनाद्यन्तश्च सम्भवेत् ।

आदिचित्रमयं सर्वं पश्यन्ति ब्रह्मब्रह्मणा ॥

शिवशक्तेर्यथारूपं संसारे सृष्टिकोद्भवः ।

चित्ररूपमिदं सर्वं दिनं रात्रिस्तथैव च ॥

निमिषश्च पलं घट्यो यामः पक्षक एव च ।
मासाश्च ऋतवश्चैव कालः संवत्सरादिकः ॥
चित्ररूपमिदं सर्वं संवत्स रयुगादिकम् ।
कल्पादिकोद्भवं सर्वं सृष्ट्याद्यं सर्वकर्मणाम् ॥
ब्रह्माण्डावि समुत्पत्ती रचितारचिता तथा ।
तेषां चित्रमिदं ज्ञेयं नानात्वं चित्रकर्मणाम् ॥
ब्रह्माण्डाविगणाः सर्वे तद्रूपाः पिण्डमध्यगाः ।
आत्मा आत्मस्वरूपेण चित्रवत् सृष्टिकर्मणि ॥
आत्मरूपमिदं पश्येद् दृश्यमानं चराचरम् ।
चित्रावतारे भावं च विधातुर्भाववर्णतः ॥
आत्मानं च शिवं पश्येद् यद्वयजलचन्द्रमाः ।
तद्वच्चित्रमयं सर्वं शिवशक्तिमयं परम् ॥
ऊर्ध्वमूलमधः शास्त्रं वृक्षं चित्रमय तथा ।
शिवशक्त्यालयं चैव चन्द्रार्कपवनात्मकम् ॥
सूर्यपीठोद्भवा शक्तिः संलम्ना ब्रह्ममार्गतः ।
लीयमाना चन्द्रमध्ये चित्रकृत् सृष्टिकर्मणि ॥
चित्रावताररूपं तु कथितं च परात्परम् ।
यतस्तु वर्तते चित्रे जगत्स्थावरजंगमम् ॥
देवो देवी शिवः शक्तिः व्याप्तं यतश्चराचरम् ।
चित्ररूपमिदं ज्ञेयं जीवमध्ये च जीवकम् ॥
कूपो जले जलं कूपे विधिपर्व्यायतस्तथा ।
तद्वच्चित्रमयं विश्वं चित्रं विश्वे तथैव च ॥

चित्रोदय—पीछे चित्र के जन्म के सम्बन्ध में हमने उपा-अनिरुद्ध के वृत्तान्त पर निर्देश के द्वारा यह संकेत किया था कि चित्र का प्रथम उदय अथवा जन्म लौकिक था । उसकी नग्नजित के 'चित्र-लक्षण', के एक कथानक से भी पुष्टि होती है । भयजित नामक एक धर्मात्मा राजा था । उसके राज्य में सभी प्रसन्न थे । एक दिन एक ब्राह्मण राजदरबार में आया और उसने कहा—'राजन्, आपके राज्य में सत्य में पापाचार है अन्याया मेरा पुत्र अकाल मृत्यु से कैसे मरता । कृपया मेरा पुत्र उस लोक से लौटा लाइए' । राजा ने यम से उस पुत्र को लौटा देने की प्रार्थना की । यम की अस्वीकृति से दोनों में युद्ध हुआ और यम की हार हुई । इतने में ब्रह्माजी आ गये और उन्होंने राजा से कहा—'राजन्, जीवन एव मृत्यु तो कर्मवश है । यम का उनसे

क्या सम्बन्ध ? तुम यदि इस लडके को पुनरुज्जीवित ही करना चाहते हो तो इसका एक चित्र खींचो और मैं उसमें जान डाल देता हूँ । राजा ने वैसा ही किया और पुत्र जी उठा । पुनः ब्रह्मा ने राजा से कहा—‘राजन्, यत तुमने इन नग्न प्रेतों को जीता है अतः तुम आज से ‘नग्नजित’ के नाम से विभूत होगे और तुम मेरी कृपा से इस ब्राह्मण बालक का चित्र बना सकोगे । यह वास्तव में संसार की प्रथम चित्र-रचना है । अब तुम देवस्थपति विश्वकर्मा महाराज के पास जाओ और चित्रविद्या की शिक्षा लो ।

विष्णुधर्मोत्तरम् का चित्रोत्पत्ति के विषय में दूसरा ही आख्यान है जिसके अनुसार इसी भौतिक किंवा लौकिक आवश्यकता के अनुरूप इस कला का आविष्कार हुआ । मार्कण्डेय का कथन है कि चित्र-शास्त्र का निर्माण स्वयं नारायण ने किया । कथा है कि नर तथा नारायण नाम के दो ऋषि बदरिकाश्रम में तपश्चर्या कर रहे थे । अप्सराओं ने आकर उनके तपभंग का बीड़ा उठाया । कामातुरा वे अप्सराएँ आश्रमाजिर में विचरण कर रही थी । नारायण ऋषि को उनके मनोगत भावों को ताड़ने में देर न लगी । सहकार (आम, जो बड़ा कामोद्दीपक माना जाता है) का रस लेकर उन्होंने एक बड़ी ही सुन्दर अप्सरा की रचना कर डाली । नारायण ने चित्र के द्वारा (चित्रेण) यह रचना की थी । वह अप्सरा बड़ी ही मोहक निकली । उस मोहिनी माया को देखकर मारी की सारी अप्सराएँ अपने सौन्दर्य पर वीरित हो गयीं और स्वर्ग लौट गयीं । नारायण के द्वारा रची गयी इस अप्सरा का नाम ऊर्वशी पडा जो सब अप्सराओं में सुन्दरी प्रसिद्ध हुई गयी । नारायण ऋषि ने चित्र का जो यह अद्भुत कार्य कर दिखाया वह यही नहीं समाप्त होता, उन्होंने इस विद्या को विश्वकर्मा को सौंपा जिससे वह इस विद्या को आगे बढ़ावे—‘प्राहयामास स तदा विश्वकर्माणमच्युतम्’ ।

इन दोनों वृत्तान्तों से चित्रोत्पत्ति में पूर्वं सकेतित लौकिक आवश्यकता ही विद्यमान है परन्तु इन वृत्तान्तों से चित्रकला के उदय पर भी क्या कोई आभास मिला ? दोनों वृत्तान्तों से यह प्रकट है कि मानव आकार का खींचना चित्र का परम रहस्य है । मानव, देव (अथवा दानव एवं अन्य देवयानि-विशेष) तथा पशु, पक्षी एवं अन्य चित्र-विचित्र संसार का केन्द्र-बिन्दु है । मानव के चित्रण में ये सभी जगत् उपकारक हैं अतः उनका भी चित्रण चित्रकला का विषय बना । अथच इस चित्रण में कलाकार की कल्पना एवं उसका अनुभव दोनों ने ही उसका साथ दिया । ये दोनों घटक सभी कलाओं के आवश्यक अंग हैं । काव्य का जन्म बिना प्रतिभा अथवा शक्ति के नहीं हो सकता तो उसकी वही चित्रकला का जन्म भी बिना कल्पना एवं अनुभव के कैसे हो सकता है ?

चित्र-जन्म के सम्बन्ध में ‘विष्णुधर्मोत्तर’ में एक बड़ा ही विलक्षण प्रवचन है । चित्रोत्पत्ति में नृत्य-शास्त्र ने बड़ी सहायता प्रदान की । मार्कण्डेय वज्र से कहते हैं—

‘राजन् ! बिना नृत्य-शास्त्र के चित्र-सूत्र समझना बड़ा कठिन है’। बात यह है नृत्य तथा चित्र दोनों में ही त्रैलोक्य की अनुकृति है। चित्र के विषय-विवेचन में हम आगे देखेंगे कि वास्तव में तीनों भूवनों के जगम तथा स्थावर सभी चित्र के विषय हैं। चित्र में ब्रह्मा और नारायण के समान हम मानव वास्तविकता नहीं उत्पन्न कर सकते परन्तु अनुकृति अवश्य ला सकते हैं। वह अनुकृति ऐसी भी हो सकती है कि वास्तव के पूर्ण निकट हो। विघाता ने चित्र को चित्र ही रखा परन्तु मानव चित्राभास से आगे नहीं बढ़ा। अतः पेंटिंग का नाम चित्राभास है और प्रतिमा चित्र है क्योंकि प्रतिमा-प्रतिष्ठाप्य है। चित्र तो एकमात्र नृत्य अथवा नाट्य के समान दृश्य है। अथच चित्र-कला और नृत्यकला के इस पारस्परिक घनिष्ठ जन्यजनक भाव की कथा में वास्तविक रहस्य यह है कि जिस प्रकार नृत्यकला में हस्त-मुद्राओं से हम अपने समस्त भावों को प्रकाशित करते हैं उसी प्रकार चित्रकार अपने हस्तकौशल से चित्र में समस्त भावों की पुराण पढ़ देता है। कुशल चित्रकारों के चित्रों को देखकर चित्र की चेतना प्रत्यक्ष रूप धारण कर लेती है। अतः इन कथानकों से यह निष्कर्ष निकलता है कि चित्रकला भी कविता के समान एक मनोरम कला है जिसमें कलाकार की कल्पना, उसका अनुभव एवं उसकी भावप्रकाशन-क्षमता अर्थात् कौशल ये तीनों मिलकर चित्र के जन्म में सहायक हुए जो सनातन से उसके अनिवार्य अंग अथवा गुण बने रहे।

चित्रकला का विकास—चित्रकला के विकास के इतिहास पर हम आगे एक अध्याय की अवतारणा करेंगे। यहाँ पर चित्रोत्पत्ति के आनुषंगिक तीन दृष्टिकोणों से हमें चित्रोदय की कहानी कहना है, अर्थात् चित्रकला, चित्र-शास्त्र और चित्र-सेवन की प्राचीनता। जहाँ तक चित्रकला के जन्म का प्रश्न है वह ऊपर के विवेचन से थोड़ा सा अवश्य स्पष्ट हो गया होगा। चित्र-शास्त्र के जन्म का भी हम कुछ न कुछ उद्घाटन कर चुके हैं और यह भी संकेत कर चुके हैं कि चित्र-शास्त्र के आचार्यों की बहुत लम्बी परम्परा है जिनमें उशीनर, नारद आदि ऋषि-मुनि भी आपतित होते हैं। अब रही चित्र-सेवन की परम्परा। प्राचीन भारत के सांस्कृतिक इतिहास से इस दृष्टिकोण पर भी विकास का पुष्ट प्रमाण प्राप्त होता है। मौर्यकालीन एवं बौद्धभारतके नाना सन्दर्भों से यह इतिहास प्रत्यक्ष सा प्रतीत होता है कि इस देश के नागरिकों के जीवन में चित्र का सेवन एक महत्त्वपूर्ण अंग था। वास्तव में नगरों के उदय में कलाओं का उदय भी आनुषंगिक रहा। चित्रकला किसी भी नगर की शोभा कही गयी है। वह नागरिकों का मनोरंजन तो थी ही साथ ही साथ नागरिकता की भी वह पोषिका रही। वात्स्यायन के कामसूत्र के परिशीलन से ऐसा प्रतीत होता है कि प्रत्येक नागरिक के घर में चित्रलेखा और चित्रवर्णों का करण्डक विद्यमान था। बौद्धभारत (दे० पालि जातक) में भी चित्रकला के विकास पर पूर्ण

आभास प्राप्त होता है। महाउम्मग जातक के संदर्भों से चित्ररचना के एवं चित्रशालाओं के नाना निर्देश एवं निदर्शन प्राप्त होते हैं। कोशल नरेश राजा प्रसेनजित के चित्रागार की कहानी से हम परिचित ही हैं। उदयन की चित्र-कथा से भी हम अपरिचित नहीं। सस्कृत के प्राचीन काव्यों एवं नाटकों के परिशीलन से भी हमारा यह निष्कर्ष पूर्णरूप से प्रतिष्ठित होता है। आगे हम इसकी विशेष समीक्षा करेंगे (दे० 'भारतीय चित्रकला के विकास पर एक विहगम दृष्टि')।

चित्र-विषय—चित्र-विषय अथवा चित्रोद्देश्य से हमारा तात्पर्य पेंटिंग के स्कोप से है। अपराजितपृच्छा के अवतरण से हमने चित्र के विषय में धरती और आकाश दोनों के सम्पूर्ण वस्तुजात को देखा। समरागणसूत्रधार के अनुसार चित्र का विषय चित्र के आधार पर आधारित है। साथ ही साथ चित्र का विषय चित्ररचना की योग्यता पर भी आश्रित है। अतएव इस ग्रन्थ के ७१वें अध्याय में चित्र का सम्भव पट, पट्ट तथा कुट्ट पर प्रतिपादित है, साथ ही साथ बतियाँ, कृतबन्ध, लेखामान, वर्णव्यतिक्रम, वर्तनाक्रम, मानोन्मानविधि, ऋज्वागतादिनवस्थानविधि, हस्त-मुद्राएँ, दिव्य-मानुष की आकृतियाँ एवं रूपसंस्थान वृक्ष, गुल्म, लता, बल्ली एवं वीरुधों के चित्रण, शूर, वीर, राजा, धनी, ब्राह्मण, शूद्र, क्रूरकर्मा, मानी, रगोपजीवी आदि का भी चित्रण, अयच रगिनियों, सतियों के रूपलक्षणनैपत्य आदि चित्रण; पशुओं एवं पक्षियों (जैसे मकर, व्याल, मिह) आदि के चित्रण; दिन ओर रात्रि, ऋतु, देव, पचभूत, जलचर, नभचर, भूचर सभी के चित्रण चित्रोद्देश्य हैं अथवा चित्र के विषय हैं। इसी महा-दृष्टि में अपराजितपृच्छा ने भी (दे० २३३वाँ सूत्र) चित्र के विषय का चित्रण किया है। निलपरन्त ने तां चित्र के विषय में जो लिखा वह निम्न श्लोक से पूर्ण स्पष्ट है —

अंगमा स्थावरा वा सन्त भुवनत्रये ।

तत्तत्त्वभावतस्तेषां कारणं चित्रमुच्यते ॥

इम ग्रन्थ की एक दूसरी विशेषता यह है कि इसमें चित्राविषय पर भी सकेत किया है। चित्राविषयों में सशाम, मरण, दुःख, देवामुर काथारें, नग्न-तपस्विलीला (केवल मान्पात्य में) आदि चित्राविषय हैं। आगम, वेद, पुराण आदि के द्वारा सम्मत, रम्य एवं शृंगारप्रद विषयों का ही चित्रण उचित है।

चित्रांग एवं चित्र-गुण—चित्रांगों पर निम्नोद्धृत कारिका से बढ़कर अन्य दूसरा प्रवचन अप्राप्य है। यह कामसूत्र के लब्धप्रतिष्ठ टीकाकार यशोधर का उद्धरण है —

रूपभेदाः प्रमाणानि लावण्यं भावयोजनम् ।

सादृश्यं वर्णकामंग इति चित्रं षडंगकम् ॥

परन्तु चित्र के इस षण्ड को हम चित्रदर्शक अथवा चित्रप्रशंसक एक शब्द में द्रष्टा की दृष्टि से ले सकते हैं परन्तु चित्रकार की दृष्टि से समरागण ने चित्र के अंगों में वर्तिका, भूमिबन्धन, लेख्य, रेखाकर्म, वर्णकर्म, वर्तनाक्रम (आगे के दो भ्रष्ट हैं)—इस अष्टांग का निर्देश किया है।

यतः इन अंगों पर ही हम चित्रशास्त्र के नाना सिद्धान्तों की समीक्षा करेंगे अतः इन पर यहाँ पर विशेष मीमांसा अप्रासंगिक है। अब अन्त में इस अध्याय में चित्र-प्रकारों की पर्यालोचना करना है।

चित्र-प्रकार—विष्णुधर्मोत्तर में सत्य, वैणिक, नागर, तथा मिश्र—चतुर्विध चित्र के प्रकार बताये गये हैं। सत्य-चित्र की परिभाषा में “यत्किञ्चित्लोकसादृश्यं” प्रवचन किया गया है अर्थात् सत्तर के अथवा विश्व के जिन नाना पदार्थों को अथवा वस्तुओं को हम जैसा देखते हैं वैसा ही अकन कर देते हैं तो ऐसे चित्र को सत्यचित्र कहा जायेगा। आजकल की पश्चिमी परिभाषा में सत्यचित्र को अल्लग फ्रेम की सजा दे सकते हैं। वैणिक शब्द किन्हीं-किन्हीं के मत में बीणा से बना है परन्तु डा० राघवन, डा० कुमारस्वामी की मीमांसा से सहमत नहीं। वैणिक को विष्णुधर्मोत्तर ने दीर्घांग, सप्रमाण, सुकुसार, सुभूमिक, चतुरस्र सुसम्पूर्ण आदि विशेषणों से व्याख्या की। ये विशेषण किसी भी चित्र की विशेषताएँ हो सकते हैं। अतः वैणिक शब्द विष्णुधर्मोत्तर में अव्याख्यात रहा और डा० राघवन की समीक्षा में भी अस्पष्ट रहा (दे० हि० कै० आ० पे० पृ० ३१-३३)। यहाँ पर विद्वानों के विवादों से प्रयोजन नहीं, यहाँ तो प्राचीन चित्र-शास्त्र के नाना सिद्धान्तों का दिग्दर्शन मात्र अभिप्रेत है। चूँकि यह अध्ययन चित्र-शास्त्र का एक प्रागम्भिक अध्ययन है अतः यहाँ पर मतों और मतान्तरों की सम्यक समीक्षा स्थानाभाव से नहीं की जा सकती। वि० घ० के अनुसार वैणिक को हम स्वर्वायर फ्रेम चित्र मानकर आगे चलते हैं। नागर यथानाम अलकृति प्रधान नागरिक चित्रण है और ऐसे चित्र राउड फ्रेम्स में ही विशेष आकर्षक होते हैं। मिश्र यथार्थतः मिश्र है।

मानसोल्लास तथा अभिलषितार्थचिन्तामणि में चित्र प्रकारों का विभाजन एवं उनकी व्याख्या विशेष प्रशस्त एवं पारिभाषिक है। इन ग्रन्थों में पञ्चविध चित्र का उल्लेख है—विद्ध, अविद्ध, भाव, रस तथा धूली। विद्ध विष्णुधर्मोत्तर का सत्य है। वि० घ० में सत्य में लोक-सादृश्य तथा यहाँ पर दर्पण-सादृश्य इस चित्र का गुण माना गया है। अविद्ध विद्ध का बिलकुल उल्टा नहीं है। अविद्ध से तात्पर्य रेखा-चित्रों से है। भाव-चित्रों से रस-चित्रों का बोध होता है जो शिल्परत्न की भाषा में रस-चित्र की सजा से पुकारा गया है। इस चित्र में शृंगारादि भावों का प्रदर्शन होता है। मानसोल्लास का रस-चित्र वास्तव में द्रव-चित्र है तथा धूली से तात्पर्य उन चित्रों से है जिनमें वर्णों

की तीक्ष्णता अभिप्रेत है। शिल्परत्न में चित्र के प्रकारों को तीन प्रकारों में ही सीमित रखा है — रसचित्र, धूलीचित्र तथा चित्र। जैसा पूर्व संकेत किया गया है यह चित्र मानसोल्लास का भाव-चित्र है और जहाँ पर शृंगार आदि रसों की अभिव्यक्ति आवश्यक है। धूली-चित्र मानसोल्लास से मिलता-जुलता है तथा शिल्परत्न का चित्र मानसोल्लास का विद्ध तथा वि० घ० का सत्य है।

समरागणमूत्रधार में चित्र-प्रकारों (जैसा हमने पहले ही संकेत किया) को चित्राधारों तक ही सीमित रखा। यतः चित्राधार तीन हैं — पटबन्धन, पट्टबन्धन तथा कुड्यबन्धन। अतः चित्र के प्रकार भी तीन हैं, पटचित्र, पट्टचित्र तथा कुड्यचित्र। समरागण की इस प्रकार की विधा पर सुप्रभेदागम का प्रभाव प्रतीत होता है। इस आगम के निम्न निर्वचन से यह आकृत बोधगम्य है —

“पटे, पटे, कुड्ये वा चित्र-सम्भवः”

अस्तु, प्राचीन शिल्पशास्त्रों के निम्न उद्धरणों से प्राचीन चित्र-प्रकारों का सहज एवं सुबोधगम्य इतिहास आँख के सामने नाचने लगता है (ऊपर इन्हीं शास्त्रों के आधार पर हम व्याख्या कर ही चुके हैं) —

‘सत्यं च वैणिकं चैव नागरं मिश्रमेव च ।
चित्रं चतुर्विधं प्रोक्तं तस्य वक्ष्यामि लक्षणम् ॥
यत्किञ्चल्लोकसादृश्यं चित्रं तत्सत्यमुच्यते ।
वीर्यागसप्रमाणं च सुकुमारं सुभूमिकम् ॥
चतुरस्रं सुसम्पूर्णं न दीर्घं नोल्बणाकृतिम् ।
प्रमाणं स्थानलम्भादयं वैणिकं सप्रगच्छते ॥
वृद्धोपचितसर्वांगे वर्तुलं नष्टनोल्बणम् ।
चित्रं तं नागरं श्रेयं स्वल्पमात्यबिभूषणम् ॥
चित्रमिश्रं समाख्यातं सामान्यं मनुजोत्तम ।
असंख्यातानि सत्त्वादि शक्यन्ते नैव भावितुम् ।
तत्तद्रूपानुसारेण लेखनीयानि कोविदैः ॥
सादृश्यं लिख्यते यस्तु रूपेण प्रतिबिम्बवत् ।
तच्छिष्टं विद्धमित्याहुर्विश्वकर्मादयो बुधाः ॥
आकस्मिके लिखामीति यदा तूद्दृश्यं लिख्यते ।
आकारमात्रसंपत्वे तद्विद्धमिति स्मृतम् ॥
शृंगारादिरसो यत्र दर्शनादेव गम्यते ।
भावचित्रं तदाख्यातं चित्रकौतुककारकम् ॥

सद्रवैर्वर्णकैर्लक्ष्यं रसचित्रं विचक्षणैः ।
 चूर्णितैर्वर्णकैर्लक्ष्यं धूलिचित्रं विदुर्बुधाः ॥
 सुप्रमाणं तथा विद्वद्विद्वद्भावचित्रकम् ।
 रसधूलिमतं प्रोक्तं मानसोत्सासपुस्तके ॥
 निर्मितं चित्रलक्ष्येवं चित्रं लोचनहारकम् ।
 भूलोकमल्लदेवेन चित्रविद्याविरिञ्चना ॥ मा० उ०
 चित्रं लक्षणसंयुक्तं लेखयित्वा महीपतिः ।
 तच्चित्रं तु त्रिधा ज्ञेयं तस्य भेदो घुनाञ्च्यते ।
 सर्वाङ्गदृश्यकरणं चित्रमित्यभिधीयते ॥
 भित्तयादौ लग्नभावेनाप्यर्थं यत्र प्रदृश्यते ।
 तद्वर्धचित्रमित्युक्तं घत्तत तेषां विलेखनम् ॥
 चित्राभासमिति ख्यातं पुर्वैः शिल्पविशारदैः ।
 रसचित्रं तथा धूलिचित्रं चित्रमिति त्रिधा ।
 एतान्यनलवर्णानि चूर्णयित्वा पृथक् पृथक् ॥
 एतैश्चूर्णैः स्थण्डिले रम्ये क्षणिकानि विलेपयेत् ।
 धूलीचित्रमिदं ख्यातं चित्रकारैः पुरातनैः ॥
 सादृश्यं दृश्यते यत्तु वर्पणे प्रतिबिम्बवत् ।
 तच्चित्रमिति विख्यातं नालमाकारमात्रकम् ॥
 शृङ्गारादिरसो यत्र दर्शनादेव गम्यते ॥

चित्रोपकरण

(वार्तिका, भूमिबन्ध, लेख्य एवं मान)

समरागण के चित्रोपकरण की अष्टाग सूची पर हमने पीछे संकेत किया है । तदनुसार उनमें से कतिपय अंगों की यहाँ पर समीक्षा करनी है । सर्वप्रथम चित्रकर्म की परमोपयोगिनी लेखनी तथा वार्तिका की मीमांसा आवश्यक है ।

वार्तिका—वार्तिका लेखनी से समरागण में निराली है । वार्तिका पेंटिंग का ब्रश नहीं समझना चाहिए । ब्रश विलेखा है । उसकी दूसरी सजा लेखनी है । जहाँ वार्तिका का सम्बन्ध भूमिबन्ध अर्थात् चित्राधार (बैकग्राउंड) से है वहाँ विलेखा या लेखनी का सम्बन्ध वर्ण (कलर) से है । अतः वार्तिका को हम चित्रोपकरण मानते हैं और विलेखा अथवा लेखनी को वर्णोपकरण । आगे के अध्याय 'चित्र-रचना' में हम लेखनी अथवा विलेखा के लक्षण पर विशेष ध्यान देंगे । यहाँ पर चित्र-रचना के प्रथम अंग वार्तिका एवं भूमिबन्धन एवं तदानुषंगिक चित्रमान की भी समीक्षा करेंगे ।

ऊपर की मीमांसा से यद्यपि वार्तिका और विलेखा में भेद बताया गया है परन्तु मोटी दृष्टि से वार्तिका भी एक प्रकार का मोटा ब्रश है । किन्हीं-किन्हीं विद्वानों ने वार्तिका को वर्तना समझा है (दे० डा० मोतीचन्द—'दि टेकनीक आफ् मुगल पेंटिंग' पृ० ४५) । वर्तना वास्तव में क्रिया है जिसका सम्बन्ध रेखा-विन्यास से है जो वर्णों के द्वारा सम्पन्न होती है । वार्तिका को हम शलाका के रूप में समझ सकते हैं । सयुत्तनिकाय (द्वितीय ५), दशकुमार चरित तथा प्रमथ राघव में वार्तिका का निर्देश हुआ है । मुगल चित्रकार अपने भव्य चित्रों के निर्माण में चित्राधार (अर्थात् भूमिबन्धन) के निर्माण में इमली के कोयले का प्रयोग करते थे यह मध्यकालीन परम्परा इसी वार्तिका पर सम्भव आधारित है । भूमिबन्धनोपयोगिनी शलाका का नाम प्राचीन स्थापत्य में वार्तिका की सजा में पुकारा गया है । समरागण इसी तथ्य का उद्घाटन करता है तथा मानसोल्लास में भी इसका पोषण प्राप्त होता है—

कज्जलं भक्तसिक्थेन मूर्धित्वा कर्णिकाकृतिम् ।

वर्ति कृत्वा तथा लेख्यं वार्तिका नाम सा भवेत् ॥

वार्तिका का यह लक्षण समरागण के लक्षण से मिलता-जुलता है (दे० सं० सू० अ० ७२)

अर्थात् 'अब मैं' वतिका का लक्षण तथा भूमिबन्धन की क्रिया कहता हूँ। जहाँ तक वतिका-निर्माण का प्रश्न है उसके लिए गुल्मान्तर, शुभक्षेत्र, पद्मिनी, मरितानट, पार्वत्य-कक्ष, वापिका, काननान्तर आदि प्रशस्त स्थानों से अथवा ऐसे बृक्षों की मृत्तो से जहाँ पर भौम-लवणपिण्ड प्राप्त हो सकें वतिकोपयोगिनी मृत्तिका संग्रह करना चाहिए। इन मिट्टियों की विशेषता यह है कि उनमें कटुशर्करा (छोटे छोटे सिकता अथवा पाषाण-कण) होती है अतः ऐसी ही मृत्तिका वतिकाबन्धन में शुभ कही गयी है। उसको पीस कर अर्थात् कूटछानकर कल्क करना चाहिए। कल्क से तात्पर्य लेवीगेटेड पाउडर है। पुनः विभिन्न ऋतुओं के अनुसार इसमें भात (शालिभक्त) का माण मिलाना चाहिए—श्रीष्म ऋतु में मृत्तिका का १,७; शीत में, १,५; शरद में, १,६; वर्षा में १,४, भाग विहित है। शालिभक्त के इस भाग से वतिकाबन्धन में दाढ़्य प्राप्त होता है। पुनः इस वतिका के प्रमाण के सम्बन्ध में यह निर्देश है कि शिक्षा काल में (एपरेटिशनशिप) इसका निर्माण दो अगुल में होना चाहिए परन्तु पट अथवा पट्ट के भूमिबन्धन में तत्रोचित वर्णों एवं रेखाओं के लिए इसका प्रमाण चार अगुल एवं कुछ रेखाओं के लिए केवल ३ अगुल विहित है।

अस्तु, इस प्रवचन से यह निष्कर्ष निकला कि चित्र-रचना में तीन प्रकार की लेखनियाँ आवश्यक होती हैं—वतिका, तूलिका तथा लेखनी। वतिका चित्र के आधार अर्थात् भूमिबन्धन (बैकग्राउंड) की रचना करते हैं एवं तूलिका तथा लेखनी चित्रोचित वर्णों एवं रेखाओं का विन्यास करती हैं। इस दृष्टि से वतिका आउटलाइन का उपकरण है तथा तूलिका एवं लेखनी चित्र की अभिव्यक्ति के साधन। तूलिका और लेखनी पर यथाप्रतिज्ञात आगे हम चित्र-रचना (दे० वर्णविन्यास) में यथावमग्न प्रनिपादन करेंगे। अब यहाँ पर भूमिबन्धन के सम्बन्ध में विशेष वक्तव्य है।

भूमिबन्धन—भूमिबन्धन चित्रकार की प्रथम योग्यता है। जिस प्रकार स्थापत्य के अष्टांग में वास्तु-पद-विन्यास स्थापति की प्रथम योग्यता मानी गयी है उसी प्रकार चित्ररचना में चित्राधार भूमिबन्धन चित्रकार का प्रथम हस्त-विन्यास है। चित्र का आधार चित्र के प्रकार पर आश्रित है। समरांगण तथा सुप्रभेदागम की दिशा में हमने देखा कि चित्र के कलानुरूप तीन ही व्यावहारिक प्रकार हैं—पटचित्र, पट्टचित्र तथा कुड्यचित्र। अतएव समरागण में कुड्यभूमिबन्धन, पट्टभूमिबन्धन एवं पटभूमिबन्धन—इन तीन प्रकार के भूमिबन्धनों पर वर्णन है। प्रथम से तात्पर्य उस चित्राधार से है जो दीवालो पर चित्रविन्यास के लिए बनाया जाता था। दूसरे का सम्बन्ध बोर्ड के चित्रण से है, तीसरे से कपड़ों पर निर्माप्य अथवा निर्मेय चित्रों के आधार का अर्थ समझना चाहिए।

समरागण के चित्राध्यायो के परिशीलन से यह आभास मिलता है कि यह ग्रन्थ स्थापत्य का एक प्रकार का हैडबुक अथवा मैन्युअल था क्योंकि यह ग्रन्थ स्थापत्य के परिष्कृत एवं परम्परा में प्रमाणित एवं दृढीकृत सिद्धान्तों का ही प्रतिपादन नहीं करता परन्तु यत्र-तत्र कलाभिलाषी नवसिखियों अर्थात् नवीन जिज्ञासु कलाशिष्यों के लिए सहायक आदेशों एवं शिक्षाओं पर प्रवचन करता है। अतएव इन तीन प्रधान चित्राधारों की निर्माण-प्रक्रिया के उद्घाटन के साथ-साथ शिक्षिका-भूमिबन्धन पर भी प्रवचन करता है। यह आभास निम्नलिखित निर्देश से प्रकट है —

कथवा शिक्षिकाभूमौ खरबन्धनमाचरेत् ।

अर्थात् जो भूमिबन्धन कुशल चित्रकार के लिए वाञ्छित है उसको थोड़ा-सा और तीक्ष्ण अथवा दृढ़ करके जिज्ञासु कलाशिष्य के लिए प्रतिपादित है। अस्तु, अब हम देखें कि यह भूमिबन्धन किस प्रकार से प्रारम्भ करना चाहिए? प्रतिमा-निर्माण के समान चित्र-रचना भी एक नैष्ठिक क्रिया थी। केवल निष्ठावान् चित्रकारों को चित्रकर्म में प्रवृत्त होना चाहिए। जिस प्रकार हमने देखा वास्तु-निर्माण में (विशेषकर प्रासाद-निर्माण में) यजमान, पुरोहित एवं स्थपति तीनों की संयुक्त दीक्षा एवं निष्ठा से स्थापत्यकर्म निष्पन्न होता था उसी प्रकार चित्र-रचना के लिए भी किसी भर्ता (अर्थात् पैट्रन—सरक्षक) की आवश्यकता अनिवार्य मानी गयी है। बिना संरक्षक के चित्रकर्म भला कब पनपा। भूला रहकर चित्तेरा केवल प्रेमी ही हो सकता है अथवा योगी। परन्तु चित्रकला तो भौतिक ऐश्वर्य एवं वृद्धि तथा विलास का उल्लास माना गया है। अतः सरक्षक भर्ता के बिना चित्रकर्म का विकास असम्भाव्य है। अतएव इसी उदार दृष्टि से समरागण का आदेश है कि किसी शुभ मुहूर्त में कर्ता (अर्थात् चित्रकार), भर्ता (संरक्षक स्वामी या यजमान) तथा शिक्षक (आचार्य, गुरु) इन तीनों को पहले उपवास का व्रत करना चाहिए और वर्तिका की (जो भूमिबन्धन की लेखनी है) पूजा करनी चाहिए। पुनः ग्रीही आदि के सदृश बीजों का चूर्ण (कल्क) निर्माण करना चाहिए। पुनः इसका पिण्ड बनाकर घूप में सुखाना चाहिए। फिर इसको आग पर रखकर उबालना चाहिए और इसकी भूसी आदि के प्रक्षालन के उपरान्त पूरे सात दिन तक रगड़ना चाहिए। इसी को खरबन्धन का नाम दिया गया है। वर्तिका पर इसके पाउडर के द्वारा रोमकूर्चक अर्थात् बालों के ब्रश से प्लास्टर करना चाहिए तभी यह वर्तिका भूमिबन्धन का उपकरण बन पाती है।

कुड्य-भूमिबन्धन—कुड्य-भूमिबन्धन से तात्पर्य, जैसा पीछे निर्देश किया जा चुका है, कुड्य चित्रों के लिए आवश्यक आधार के निर्माण से है। अर्थात् दीवारों पर पहले किस प्रकार से पलस्तर करना चाहिए जिससे वह चित्र के लिए उचित बन सके। सर्वप्रथम

दीवाल को सम बनाना चाहिए अर्थात् डघर-उघर की टेढ़-मेढ़ अथवा घम्बों आदि को मिटाकर उसे पूर्णरूप से लेवल में ला देना चाहिए। पुनः एक ऐसा लेप बनाना चाहिए जिससे उसका पलस्तर कर उसको श्लक्ष्ण बना देना चाहिए। इस लेप के निर्माण में श्नुही-वास्तुक, कूप्माड, कुहाली अपामार्ग अथवा इक्षु का क्षीर अथवा रस लगाकर सात दिन तक ऐसे ही रखना चाहिए। पुनः शिशपा, आसन, निम्ब, त्रिफला, व्याघ्रघात अथवा कुटज आदि किसी वृक्ष से रस निकाल कर लाना चाहिए तथा पूर्वोक्त रस में मिलाकर इस मिश्रण से दीवाल पर लेप करना चाहिए। यह एक प्रकार का दीवाल का छिडकाव है। वास्तविक लेप तो चिकनी मिट्टी, बालू तथा ककुभ, माष, शास्मली तथा श्रीफल के रस से निर्मित होता है। इन तीनों के मिश्रित लेप से गजचर्म की गहराई में दीवाल का प्लास्टर करना चाहिए। पुनः इन दो प्रक्रियाओं के बाद तीसरी प्रक्रिया में कडिशर्करा (पत्थर के चूर्ण) से इसे एक तीसरा लेप देना चाहिए जिससे चित्र के नाना अंग एवं विन्यास तथा वर्ण ऊपर निखर उठें।

भारतीय स्थापत्य में अजन्ता और बाघ पर जिस चित्रकारी के हम दर्शन करते हैं उनकी यदि हम मूर्धभेक्षिका से समीक्षा करें तो पता लगेगा कि इन स्थानों के कुड्य-चित्रणों में जिस भूमिबन्धन का निर्माण किया गया है उसमें मृत्तिका, गोबर, तथा कडिशर्करा के मिश्रण का प्रमाण प्राप्त होता है। इसी प्रकार तजौर के भुवनविख्यात बृहदीश्वर महादेव के मन्दिर पर जिन चित्रणों को हम देखते हैं उनमें भी सिकता एवं सुधा के मिश्रण से भूमिबन्धन बनाया गया होगा। यह कृति मध्यकालीन है और अजन्ता तथा बाघ की कृतियाँ कितनी प्राचीन हैं हम जानते ही हैं। आगे चलकर मुगल दरबार तथा जयपुर आदि कलाकेन्द्रों में जिस चित्रकला का विकास हुआ उसमें भी इसी प्रकार के भूमिबन्धन की परम्परा अपनायी गयी प्रतीत होती है। हाँ, देशकाल की मर्यादा से इसमें परिवर्तन, सस्करण एवं परिष्करण भी किया गया है। हैवेल ने अपने इंडियन स्कल्पचर एंड पेटिंग में इस तथ्य का उद्घाटन किया है। विशेष विवरणों के लिए डा० मोतीचन्द का मुगल पेटिंग ब्रूटव्य है।

पट्टभूमिबन्धन—इस भूमिबन्धन के सम्बन्ध में समरांगण का निर्देश है कि विम्बा-बीजो को लाकर और उनका मल निकाल कर रखे अथवा शालितडुलो को लाकर रखे। इन दोनों में से एक को पीस कर बर्तन में पकाये और इस पाकलेप से पट अर्थात् काष्ठ-पटिका पर लेपन करें तो पट्टभूमिबन्धन पट्टचित्रों के लायक बन जाता है। इस लेप के बाद कडिशर्करा आदि की सामान्य व्यवस्था यहाँ पर भी प्रयोज्य है।

पट्टभूमिबन्धन—समरांगण का प्रवचन है—

‘यथा पट्टे तथैव स्थाव भूमिबन्धः पटे पि सः।’

तथापि पटभूमिबन्धन के सम्बन्ध में थोड़ी सी समीक्षा आवश्यक है। प्राचीन भारत में पट-चित्रों की सुदीर्घ परम्परा में इस देश की जन-आस्था एवं धार्मिक तृप्ति के भी दर्शन होते हैं। यह वैष्णव परम्परा है। वह मध्यकालीन कही जा सकती है। परन्तु वैष्णवपरम्परा से भी प्राचीन बौद्धों की परम्परा है जिसमें चित्रकला के जो निर्देश मिलते हैं (दे० समुक्त निकाय द्वि० १०१-१०२; तृ० १५२; विशुद्धिमग्न ५३५); महात्रय (२७वाँ, १८); मञ्जुश्रीभूलकल्प आदि) उनसे ऐसा प्रतीत होता है कि भवन-निर्माण-कला के समान उस सुदूर अतीत में चित्रकला भी चरमोत्कर्ष को प्राप्त थी। चित्रों के नाना प्रकारों पर तो इन ग्रन्थों में निर्देश है ही परन्तु पट-चित्रों का सर्वाधिक प्रचार था—ऐसा निष्कर्ष निकलता है। वास्त्यायन के कामसूत्र में भी पटचित्रों का निर्देश है (दे० आख्यानपट) उससे तो पटचित्रों के द्वारा पूरी की पूरी कहानी कहने का एक मनोरञ्जक आविष्कार देखने को मिलता है। कैनवास पेंटिंग का एक सुदृढप्रमाण भास के दूतवाक्य में मिलता है जहाँ पर दुर्योधन एक पटचित्र का वर्णन करता है जिसमें द्रौपदी के केशाकर्षण का प्रदर्शन किया गया था। माघवाचार्य की पञ्चदशी के पणिगोलन से तो पटचित्रों के भूमिबन्धन पर बड़ा ही वैज्ञानिक प्रकाश पड़ता है। घीत घट्टित, लाछित तथा रजित इन चार पदों में पटचित्रों को और उसके भूमिबन्धन की पराकाष्ठा देखने को मिलती है।

प्रश्न यह है कि इन पटचित्रों में उनका भूमिबन्धन कैसे निर्मापित होता था। बगाल और उड़ीसा के पटचित्रों के अर्वाचीन निदर्शन जो देखने को मिलते हैं उनमें अवश्य प्राचीन परम्परा ही निहित है। उन चित्रों के भूमिबन्धन से ऐसा प्रतीत होता है कि पटचित्रों के पटा-धारों को गोमय मिश्रित मृत्तिका से लेप किया जाता था। मृत्तिका सूखने पर उसका घर्षण होता था जिससे वह चिकना हो जाय। पटचित्र-विधान में यह एक प्रकार की सामान्य प्रक्रिया अथवा टेक्नीक समझ पड़ती है। वैष्णव धर्म एवं दर्शन में बल्लभाचार्य की देन एवं प्रेरणाओं से हम परिचित ही हैं। राजस्थान (उदयपुर) में श्रीनाथद्वार वैष्णवों का प्रधान तीर्थ है जहाँ पर हजारों तीर्थयात्री आते-जाते रहते हैं। इस देश में कला के विकास में धर्म ने बड़ा सहयोग दिया। श्रीनाथद्वार वैष्णव चित्रकला का एक प्रकार से प्रमुख केन्द्र रहा है। कृष्ण के पटचित्रों का वहाँ बहुत प्राचीन समय से प्रचार रहा। भक्तगण इन चित्रों को अवश्य खरीदते थे और ले जाते थे। वैष्णव मन्दिरों में कृष्णलीला के नाना पटचित्रों का प्रदर्शन एक सामान्य प्रचार था। इन चित्रों को देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि बगाल और उड़ीसा के भूमिबन्धन से यहाँ परिपाटी कुछ विलक्षण है। गोमय मिश्रित मृत्तिका लेप के स्थान पर सफेदा की पुताई से सम्भवतः इन पटचित्रों के कैनवास का निर्माण होता था। वैष्णवों की पिछवई (अर्थात् कृष्णलीला के पटीम

चित्रण) का अनुकरण गुजरात में भी देखा गया जहाँ पर जैन तीर्थंकरों के जीवन-वृत्तान्तों के ये पटचित्रण बड़े रोचक एवं उद्भावक बने ।

भूमिबन्धन की यह व्याख्या तथा उसके नाना निदर्शनों की अवतारणा से इस विषय का हमें कुछ-न-कुछ अवश्य ज्ञान हो गया परन्तु इस विषय पर थोड़ी-सी और मीमासा आवश्यक है । अभी तक हमने जिस भूमिबन्धन की प्रक्रिया अथवा टेकनीक की मीमासा की उसका आधार समरांगणसूत्रधार वास्तुशास्त्र था परन्तु अभिलषितार्थचिन्तामणि अथवा मानसोल्लास एवं शिल्परत्न में इस पद्धति का जो समुद्घाटन हुआ है उसपर भी कुछ दृष्टिपात आवश्यक है । मानसोल्लास में जिस चित्रभित्ति के निर्माण के लिए लेप वर्णित है वह एक प्रकार से वज्रलेप की सजा से सजीवित किया गया है । भित्तिचित्रो (मूर्त्तिलेपेण्डितस) के लेखन के पूर्व हमे दीवाल को सफेदी से अच्छी तरह से पोत देना चाहिए और यह देख लेना चाहिए कि अब उसमें कोई क्षत तो नहीं रह गया । पुनः इसकी पालिश करने के लिए एक लेप का निर्माण बताया गया है । इस लेप की विधि यह है : भैस का चर्म लाकर उसे पानी भिगो देना चाहिए और जब वह मत्स्वत के समान चिकनी हो जाय तो उसके गलाकाओं के समान टुकड़े करना चाहिए । पुनः उनको सुखाकर वज्रलेप के साथ दीवाल के लेप में उपयोग करना चाहिए । इस वज्रलेप के निर्माण में मृत्तिका, सिकता, शल्लू, नीलपर्वतोद्भव घातु विशेष आदि के आनुषंगिक योग एवं मिश्रण विहित है । वज्रलेप के सम्बन्ध में दूसरा निर्देश इस ग्रन्थ में यह है कि इसको एक पात्र में रखकर आग पर इतना गरम करना चाहिए कि यह एक प्रकार से द्रव्य बन जाय । पुनः इसमें शुक्लामृत्तिका पुट देकर दीवाल के लेप में प्रयोग करना चाहिए । पहले लेप के बाद जब वह सूख जाय तो दूसरा करना चाहिए । पुनः इसी प्रकार तीसरा । भित्तिचित्रो के भूमि-बन्धन की यह प्रक्रिया कितनी वैज्ञानिक एवं सुदृढ़ है यह हम समझ सकते हैं ।

शिल्परत्न का प्रवचन इससे नहीं मिलता । भित्तिचित्रो के भूमिबन्धन के निर्माण में इसकी प्रक्रिया की मुख्य विशेषता यह है कि शल्लू से प्राप्त एक प्रकार की 'सुधा' को गुल-तोंय तथा मुद्गकषाय के साथ मिलाकर सिकता का मिश्रण करना चाहिए । पुनः सूखे केलों का चूर्ण भी मिलाना चाहिए और कालाग्नि में इन सबको तपाकर द्रव कर लेना चाहिए । ऐसी दशा में इसको एक द्रोणीपात्र में रखकर सूखने के लिए तीन महीने तक रखे रहना चाहिए । सूख जाने पर शिला पर शिला के द्वारा पीसना चाहिए और ऊपर से गुलजल डालते रहना चाहिए । जबतक नवनीत के समान चिकना न हो जाय तबतक ऐसा ही करते रहना चाहिए । तब कही नारिकेल निमित्त ब्रश से इस लेप का भित्ति पर लेप करना चाहिए । शिल्परत्न की भाषा में इस लेप की सजा 'सुधालेप' है । शिल्परत्न का एक महत्त्वपूर्ण निर्देश यह है कि इस सुधालेप का फलक-चित्रो में प्रयोग कदापि नहीं करना चाहिए ।

ऊपर की मीमांसा से चित्रभित्तियों (पेटिंग बैकग्राउण्ड) अथवा चित्राधारों के तीन ही प्रकार प्राप्त हुए परन्तु कालान्तर पाकर इन प्रकारों का विपुल विकास हो गया। जब चित्र का विषय भुवन के सभी पदार्थजात हो सकते हैं तो चित्राधार की यह अति-सीमित संस्था कैसे रह सकती थी। मानव शरीर (अग एव उपांग सहित), पात्र, भाजन, भाण्ड, आयुध, वस्त्र, पुस्तक, नौका, यान, पोत आदि अगणित चित्राधारों के अगणित सदस्यों से यह कथन असंगत नहीं।

लेप तथा लेपद्वय—जिस प्रकार से हमने आलेख्य में नानाविध लेखनियों—वर्तिका, तूलिका, लेखनी, विलेखा आदि की परम्परा देखी और यह भी देखा कि इनका उपयोग चित्र-रचना के विभिन्न सोपानों में होता था। उसी प्रकार चित्रकर्म के लिए लेपों और रंगों की भी कहानी है। जिस प्रकार वर्तिका भूमिबन्धन की सहायिका है उसी प्रकार लेप भी भूमिबन्धन के सहायक है। वर्तिका और लेप चित्र की प्रथम स्तर के निर्मापक हैं तथा लेखनी और वर्ण उसके आगे के स्तर के।

कला न केवल प्रकृति का ही चित्रण करती है वरन् प्रकृति के विंगल भाण्डार से नाना वस्तुजातों को भी लेकर उनको कलामय बनाती है और कला के उपकरणों का रूप देती है। प्रकृति की नाना वस्तुओं को जब कलाकार अपने कौशल से एक नया रूप देना है तो वास्तुकला, मूर्तिकला, चित्रकला आदि अनेक उपयोगी एवं मनोरम कलाओं का जन्म होता है। चित्रकला न केवल प्रकृति से प्रेरणा ही प्राप्त करती है वरन् प्रकृति के पदार्थों से ही जीवित रहती है। नग्न भित्तियाँ, खुदरे काष्ठ, धूमिल वस्त्र जब तक लेप की प्रथम प्रक्रिया से सम, सन्तुलित, चिक्कण, स्निग्ध एवं दृढ़ नहीं बनते तबतक उनपर चित्ररचना का प्रश्न नहीं उपस्थित होता। अतएव लेप्य और वर्ण दोनों ही चित्रकला के आधारभौतिक अंग हैं। इस ग्रन्थ में हम प्राचीन हिंदू चित्रशास्त्र और चित्रकला का वर्णन कर रहे हैं। अतएव किसी भी शास्त्र अथवा कला के सिद्धान्तों की समीक्षा में तत्कालीन एवं तद्देशीय संस्कृति एवं सम्यता के साथ-साथ जनपद एवं जलवायु का मदैव ध्यान रखना होता है। प्राचीन काल में आजकल के समान चित्रोपकरण सुलभ नहीं थे। किसी भी कला के लिए निष्ठा, नियम एवं प्रतिबन्ध सनातन से इस देश में दृढ़ रहे। यहाँ का कलाकार बड़े मनोयोग एवं निष्ठा से अपनी निर्मितिका निर्माण करता था। अतएव उसे पग-पग पर बड़े अध्यवसाय की आवश्यकता होती थी। वर्तिकाबन्धन एवं भूमिबन्धन की समीक्षा में हमने देखा कि साधारण मृत्तिका प्राप्ति में ही उसे कितना अध्यवसाय करना पड़ता था। जैसे जिस किसी भी स्थान से वह मिट्टी नहीं ला सकता था उसी प्रकार लेप और लेपद्वयों के चयन एवं उसके परीक्षण की भी गाथा है।

प्राचीन स्थापत्य-शास्त्रों में लेपों के नाना प्रकारों का उद्घाटन हुआ है, जैसे मृत्तिका-

बन्धन, सुवाबन्धन, इष्टकाबन्धन अथवा इष्टकाचूर्ण आदि। विष्णुधर्मोत्तर में इस लेप को इष्टकाचूर्ण सज्ञा दी गयी है। तदनुसृत्य इसको हम ब्रिकप्लास्टर के नाम से आजकल की भाषा में पुकार सकते हैं। समरागण एवं अपराजित में जिस लेप का वर्णन है वह वास्तव में मृत्तिकालेप है। अपराजित में मृत्तिकालेप अथवा मृत्तिकाबन्धन के अतिरिक्त सुधाबन्धन अथवा मुधालेप पर भी प्रवचन है। जहाँ तक मानसोत्प्लास तथा शिल्परत्न के आदेशों का सम्बन्ध है उनका हम पीछे प्रतिपादन कर चुके हैं (दे० मानस० वज्रलेप तथा शिल्प० मुधालेप)। अतः यहाँ पर इष्टकाचूर्ण तथा मृत्तिकालेप पर ही विशेष अभिनिवेश अभिप्रेत है।

ऐष्टिक लेप अथवा चूर्ण (ब्रिकप्लास्टर)—विष्णुधर्मोत्तर की प्रक्रिया है कि तीन प्रकार के ऐष्टिकचूर्ण को सगृहीत कर उसमें इस चूर्ण के एक तिहाई भाग में मृत्तिका मिश्रण करना चाहिए। पुन तीन सयुक्त कुमुम्भ (पुष्पविशेष) मिलाकर मोम, गुग्गुलु, मूँग तथा गूड इन सबको समभागों में मिलाना चाहिए। पुन अग्निदग्ध सुधा का चूर्ण उसमें एक तिहाई भाग के प्रमाण से मिलाना चाहिए। अन्त में बिल्ववृक्ष से रस लेकर एक दो के भाग से मिश्रित कर और उसमें सिकता का पुट देकर कुशल चित्रकार को इस लेप का निर्माण करना चाहिए। अभी यह लेप लेपने योग्य नहीं बना। इसका शकलनीय में मिचन आवश्यक है। जब खूब घुन जावे तो एक मास तक रखे रहना चाहिए। फूल जाने पर यह बड़ा चिकना हो जावेगा तब कही इसका दीवाल पर लेप उचित है। यहाँ यह ध्यान रहे कि लेप न तो अति घना हो न अति विरल। सम के लिए पूर्ण दत्तावधान रहे। पुन इसको चिकना करने के लिए मृत्तिकालेप भी वाञ्छित है। इस मृत्तिका लेप में सर्जरस एवं स्नेह का मिश्रण भी आवश्यक है। अन्त में लेप-जलों के बार-बार छिड़काव से इसकी पूरी पालिश करनी चाहिए जिसमें क्षीर का मयत्न मिथण आवश्यक है। ऐसा यह ऐष्टिकलेप बड़ा दृढ कहा गया है। सौ वर्ष का भी लम्बा समय इसका कुछ भी बिगाड़ नहीं राकना—

‘अपि वर्षशतस्यान्ते न प्रणश्येत् कर्हिचित्’

मृत्तिकालेप—समरागण में जिस भूमिबन्धनोचित लेप का वर्णन किया गया है उसकी हमने ऊपर सज्ञा मृत्तिकालेप दे रखी है। तदनुसार समरागण के इस लेप में मृत्तिका ही प्रधान है जिसका चयन वर्तकोचित मृत्तिका के समान एक शुभ एवं समुचित स्थान-विशेष से ही ग्रहण उचित है। अथच प्रगस्त स्थानों से मृत्तिका-संग्रह के उपरान्त यह निर्देश है कि मृत्तिका अनेकवर्णा होती है अतः वर्णोचित मृत्तिका में मृत्तिका के वर्ण का ध्यान आवश्यक है। ब्राह्मण के लिए शुक्ला, क्षत्रियों के लिए रक्ता, वैश्यों के लिए पीता तथा शूद्रों के लिए कृष्णमृत्तिका की इस देश में एक सनातन परम्परा है। दूसरा निर्देश यह

है कि इस मृत्तिका की पूर्ण परीक्षा करनी चाहिए। ककड़ आदि निकाल डालना चाहिए पुनः शात्मली, माष, ककुभ, मधूक, त्रिफला आदि वृक्षों का रस लाकर सिकता के साथ इसमें मिश्रित करना चाहिए। इस मिश्रण में अश्वकृर्च, वृषकृर्च, घान्यतुषा, नारिकेल-त्वचा आदि का भी योग होना चाहिए। सिकता एवं मृत्तिका का भाग सम होना चाहिए। पुनः सबका चूर्ण करना चाहिए और कपडछान कर उसे उबाल भी लेना चाहिए जिससे यह तेजी पकड़ ले। यह मृत्तिकालेप एक प्रकार से प्राचीन भारत का सामान्य लेप था। मृत्तिका के मौलिक द्रव्य में नाना वनस्पतियों के रूख के साथ-साथ अन्य उपकारक मिश्रण से यह लेप निर्मित होता था। इन्हीं के एक विशिष्ट भेद को वज्रलेप की संज्ञा दी गयी है। मार्तिक वज्रलेप की प्रक्रिया का एक अति विस्तृत विवरण अपराजितपृच्छा (दे० हि० कै० आ० पे० चित्रलक्षणम् पृ०—१३-१४) में द्रष्टव्य है। अपराजितपृच्छा में इस लेप की द्विविधा संज्ञा दी गयी है—मृत्तिकाबन्धन तथा सुषाबन्धन। इन दोनों की प्रक्रिया का संक्षेप में कुछ उद्घाटन आवश्यक है।

मृत्तिकाबन्धन—श्वेत, रक्ता तथा पीता मृत्तिका के अतिरिक्त अन्य उपकरणों में पुष्प, यक्ष तथा गोधूम के चूर्ण, क्षीरद्रुमों के बल्कल तथा गुडसयुत बल्कल तथा इन्द्र-वृक्ष आदि वानस्पत्य द्रव आदि का विशेष विधान है। इन सबका चूर्ण बनाकर पाषाण-गर्भचूर्ण से मिश्रित कर सबको कूटकर कपडछान कर लेना चाहिए। पुनः अलसी का तेल तथा कुछ पानी के साथ इसको खूब घोटना चाहिए तो यह लेप कज्जल के समान चिकना बन जाता है। पुनः मुष्टिमान पिण्डों को लेकर धूप में सुखाना चाहिए। सूखने पर यह लेप बज्र बन जाता है।

सुषाबन्धन—के निर्माण में सफेद पत्थर के धात्रीफलोपम टुकड़े करके उन्हें दस दिन आग में जपाना चाहिए पुनः उनके चूर्ण में बिल्वादि वृक्षों के रस में मिश्रण एक मास अथवा कम-से-कम एक पक्ष तक उसे रखे रहना चाहिए। अन्त में बह एक बड़ा सुन्दर लेप बन जाता है। ऐसे लेप को हम आजकल की भाषा में 'स्टुको' नाम से पुकार सकते हैं।

सुषालेप—मानसोल्लास तथा शिल्पग्ल की एतद्विषयक सामग्री का भी कुछ परिशीलन आवश्यक है। प्राचीन भारत की चित्रकला में (विशेषकर भैतिक चित्रों में) दीवारों पर कलई की पुताई प्रथम विधान था तदनन्तर लेप (प्लास्टर)। मानसोल्लास इसी तथ्य का पोषण करता है—

‘सुषया निमित्तां भित्ति इल्लक्षणां क्षतविबाजिताम्’

पुनः श्वेत मृत्तिका (सफेद मिट्टी) तथा (जिसका पीछे सकीर्तन हो चुका) उमके द्वारा यह भित्तिचित्रोचितकर्म के लिए सम्पन्न की जाती थी।

वर्णलेप—भित्ति अथवा अन्य आधारों का घवलीकरण शिल्परत्न की भी प्रथम विधि है—

‘एवं घवलिते भित्ती वर्णोदरसन्निभे
फलकादौ पटादौ वा चित्रलेखनमाचरेत् ॥

शिल्परत्न की इस घवलीकरण प्रक्रिया को वर्णलेप के नाम से पुकारा गया है। इसमें भी मूर्तिका में शंख, शक्ति आदि द्रव्यों एवं वृक्षोद्भव द्रव्यों के मिश्रण का विधान है तथा यह भी प्रतिपादित है कि इस वर्णलेप को दो-तीन बार देना चाहिए तथा इस वर्णलेप के तीन भेदों का भी उल्लेख है जिनकी पृथक्-पृथक् विशेष योजनीय अथवा मिश्रणीय द्रव्यों की विलक्षणता है। वनस्पति समार तथा ओषधिवर्ग का पूर्ण उपयोग प्राचीन भारत की सभी विद्याओं में, चाहे वह चित्र-विद्या है अथवा चिकित्सा, सभी में वांछित था। प्रकृति एवं जनपदानुरूप सुलभ मामूरी का सम्यक् उपयोग ही कला है—इस तथ्य के पारंगत आचार्यों ने ऐसे ही सब विधान एवं विधियों की शिक्षा दी है।

चित्र की मानयोजना—पीछे भवन-स्नापत्य तथा प्रतिमा-स्थापत्य के दोनों पटलों में हमने तत्तदानुषंगिक मानयोजना का निरूपण किया है। चित्र की मानयोजना कुछ विलक्षण है—चित्रकला भी तो प्रतिमाकला में विलक्षण है। चित्रकला मनोरम कलाओं में एक प्रगल्भ स्थान की अधिकारिणी है क्योंकि इसकी द्रव्यमयता इसके आधार तक ही सीमित है जो अन्य कलाओं के रूप-निर्माण में आघातिका है। अन ज्यों-ज्यों पाथिव उपकरण कम होते जाते हैं त्यों-त्यों कला मनोरमता की ओर उठती चली जाती है और इस दृष्टि से काव्यकला सर्वाधिक मनोरम कला मानी गयी है क्योंकि इसका पाथिव आधार नगण्य है—कल्पना के मनोरम्य में विचरण करने वाला क्रान्तिदर्शी मनीषी कवि अपनी प्रतिभा के सहारे लोकोत्तरानन्द (जो ब्रह्मानन्द का महोदर बताया गया है), अलौकिक चमत्कारकारी रसाम्बाद की अनुभूति में रसब्रह्म की ही सृष्टि कर देता है। यही मध्य किमी हृद तक संगीतकला में भी चरितार्थ होता है जो स्वरो एवं लयों के द्वारा नाद के उम परिपाक की सृष्टि करती है जिसमें नादब्रह्म के विलास का आभास मिलने लगता है। अद्वैतवाद (वे० काव्यकला) का यह आभामवाद परिणति विश्वप्रति-वृत्ति, ब्रह्म-मूर्ति प्रासाद का स्मरण करा देता है तो वास्तु-कला ऐसे पाथ्व द्रव्यमयी कला में भी वास्तु-ब्रह्म की सृष्टि हो जाती है। जड़ एवं चेतन दोनों ही ब्रह्ममय हैं—‘सर्वं ब्रह्ममयं जगत्’—के सनातन सत्य का यही तो रहस्य है और यही दर्शन है जो जीवन-दर्शन के रूप में भारतीय जीवन में निखर उठा। अथवा भारतीय कला की मनोरमता का रहस्य क्षरीरावयव-व्यक्ति (एनैटोमिकल परफेक्शन) नहीं उसका मर्म उपलक्षणा (सिम्बल्स) में अन्तर्हित है। अतएव मुद्राओं का साहचर्य मानयोजना भी उपलक्षणा-

त्मक ही है—महापुरुषों को आजानुबाहु, देवों को प्रभामण्डलमण्डित तथा इसी प्रकार के नाना निर्देश इसी तथ्य का समर्थन करते हैं। पुनः 'शास्त्रमानेन यो रम्यो स रम्यो नान्य एवहि' की सुदृढ मान-संस्था से भी हम परिचित हैं। पुन विविधद्रव्यमयी प्रतिमाओं के समान चित्रजा प्रतिमाएँ भी पूज्य देवों के लिए बनती थी—यह हम लिख ही चुके हैं। अतः इसी व्यापक दृष्टि से चित्रकला के कुछ आधारभौतिक मान अलग से प्रतिपादित किये गये हैं। कला की सामान्य मानयोजना तथा प्रतिमोचित मानाधारों का हम वर्णन कर चुके हैं। यहाँ पर चित्रोचित मान-प्रक्रिया पर कुछ विवेचन प्राप्त है। इस मान-प्रक्रिया से हमारा अभिप्राय यह है कि चित्रोन्मेष में किस प्रकार की भावभंगिमा प्रस्फोट्य है, किस प्रकार की मुद्राएँ उद्घाट्य हैं, अथवा चित्ररचना के प्राथमिक स्तर पर किस प्रकार का आकृति-विन्यास प्रोत्सास्य है, कौन-कौन से चित्र किस-किस आकार में विरच्य हैं आदि नाना प्रश्नों के समाधान में प्रायः चित्र-शास्त्रीय ग्रन्थों में आदेश और निर्देश भरे पड़े हैं। विस्तारभय से इस मान-प्रक्रिया का यहाँ पर सकोच के साथ ही उद्घाटन अभिप्रेत है। संक्षेप में हम इस स्तम्भ में चित्र के प्रथम विन्यास में सहायक अण्डक प्रमाण के साथ-साथ काय प्रमाण एवं रूप-निर्माण पर कुछ प्रस्तावना करेंगे।

अण्डक प्रमाण—समरागण की यह विशेषता है। अण्डक प्रमाण जहाँ चित्रकला में आउटलाइन की रचना का माध्यम प्रस्तुत करता है वहाँ एक प्रकार से चित्रकला के विषय पर भी अपरोक्ष रूप से बड़ी सुन्दर सामग्री प्रस्तुत करता है। चित्रकला की मान-योजना के तीन अंग हैं—अण्डक प्रमाण, काय प्रमाण तथा सामान्य मान। इसके प्रथम कि हम अण्डक प्रमाण का विवेचन करें अण्डक शब्द से हमारा अथवा इन चित्रशास्त्रों का (विशेषकर समरागणसूत्रधार का) क्या अभिप्राय है—यह समीक्षा आवश्यक है। प्रासाद-स्थापत्य की मीमांसा में हमने देखा कि अण्डक शब्द प्रासाद-शृंग (टेम्पल कपोला) का बोधक है। परन्तु प्रतिमा-निर्माण (चित्र भी प्रतिमा है और उसका विशेष उद्देश्य भारतीय स्थापत्य के अनुसार प्रतिमाकला के साथ हुआ) में अण्डक का अर्थ शृंग तो नहीं हो सकता। अतः हमारा अनुमान है कि जिस प्रकार अण्डको—शृंगों—के द्वारा हम मन्दिरों की पहिचान करते हैं अर्थात् अण्डक उसके व्यक्तित्व का, उसकी आकृति का एक शब्द में उसके रूप का परिचय देते हैं जो किसी भवन का एक अनिवार्य अंग है, उसी प्रकार अण्डक चित्रकला में आउटलाइन, माडेल आदि के लिए सम्भवतः प्रयुक्त किया गया है। आजकल की भाषा में हम अण्डक का अर्थ बावामा ले सकते हैं।

सं० सू० में अण्डक प्रमाण के नाना प्रकारों का निर्देश है—मुख्यण्डक, तृताण्डक, अलसाण्डक आदि। निम्न तालिका से हम नाना अण्डकों के प्रमाण का बोध कर सकते हैं —

अण्डक प्रमाण

जाति	विस्तार	आयत	वर्णन
मानुष	६	५	—
बनिता	—	—	नारिकेल फलोपम
शिशु	५	४	—
राक्षस	७	६	चन्द्रमण्डलसन्निभ
देवगण	८	६	—
दिव्य मानुष	६ $\frac{१}{२}$	५ $\frac{१}{४}$	मानुष मान से गोलकार्धाण्डिक
प्रमथगण	५	४	शिशुकार्धाण्डिक मानेन
यानुधान	७	६	(दे० राक्षस)
दानव	८	६	(दे० देवगण)
गन्धर्व	८	६	"
नाग	८	६	"
यक्ष	८	६	"
विद्याधर	६ $\frac{१}{२}$	५ $\frac{१}{४}$	(दे० दिव्यमानुष)

प्राचीन भारत के चित्रस्थापत्य में प्रायः इन्हीं प्रमुख विषयों का चित्रण देखा गया है परन्तु जहाँ तक पशु एवं पक्षी तथा वनस्पति ससार के चित्रणों के प्रमाण का सम्बन्ध है वह प्रमाणों में न वर्णन कर रूपों में वर्णन किया गया है जिसका उद्घाटन हम आगे करेंगे। यहाँ पर अण्डक प्रमाण के सम्बन्ध में इतना और सूच्य है कि अण्डक नानाविध हो सकते हैं—मुखाण्डक, वृत्राण्डक, अलसाण्डक आदि। यत् समगंगणमूत्रधार में ही इस विषय की यह पाणिभाषिक मीमांसा देखने को मिलती है और वह भी पाण्डुनिषि के इस अक्ष की भ्रष्टता के कारण उसका पूर्णरूप से न तो उद्धार साधारणतया किया जा सकता है और न इन अण्डकों की पूरी सामग्री ही प्राप्त है। इस स्थल निर्देश में आगे के एतद्विषयक अनुसन्धान के पथ प्रदर्शन में प्रेरणा अवश्य मिलेगी।

काय प्रमाण—पीछे मानयोजना के काय प्रमाणों की सामग्री पठनीय है। प्रतिमा पटल में हमने प्रतिमा के मानाधार की मीमांसा की है (दे० ताल-मान आदि)। चित्रकला से सम्बन्धित काय प्रमाण की निम्न तालिका विशेष पठनीय है जिससे यह आभास मिल सकता है कि जो प्रमाण प्रतिमा-कला-निर्माण में विहित है उनसे चित्रकला में काम नहीं चल सकता —

काय प्रमाण	मान	विस्तारायान
देव	३०	८
असुर	२६	७ $\frac{१}{२}$
राक्षस	२७	७
दिव्यमानुष	—	—
मानव	—	—
(अ) पुरुषोत्तम	२४ $\frac{१}{२}$	६
(ब) मध्यम	२३	५ $\frac{१}{२}$
(म) कनीय	२२	५
कुब्ज	१४	५
वामन	७ $\frac{१}{२}$	५
किन्नर	"	"
प्रमथ	६	४

जैसा पीछे संकेत किया जा चुका है कि इस प्रौढ ग्रन्थ में अष्टक प्रमाणों के अतिरिक्त काय प्रमाणों के साथ-साथ रूप प्रमाणों पर भी निर्देश है। तदनुसार—

विभिन्न रूप

जाति	रूपभेद	विशेष
देव	३	सुरज कुम्भक एक भ्रष्ट
दिव्यमानुष	१	दिव्यमानुष
असुर	३	चक्र, मुत, तीर्षक
राक्षस	३	दुर्दर, शकट, कूर्म
मनुष्य	५	हम, शश, रुचक, भद्र तथा मालव्य
	२	मेघ, वृत्ताकार
वामन	३	पिण्ड, स्थान, पद्मक
प्रमथ	३	कूष्माण्डक, कर्बट, तिर्यक
किन्नर	३	मयूर, कुबंट, काश
स्त्री	५	बलाका, पीरुषी, वृत्ता, दण्डा
गज (अ) सामान्य	४	भद्र, मन्द, मृग तथा मिथ
(ब) जन्मत	३	पार्वत, नाद्य, औषर
अश्व (रथ्या)	२	पारस तथा उत्तर

सिंह	४	शिलराश्रय, बिलाश्रय, गुल्माश्रय तथा तृणाश्रय
व्यान	१६	हरिण, गृध्रक, शुक, कुक्कुट, सिंह, शार्दूल, वृक, अजा, गण्डक, गज, क्रोड, अश्व, महिष, श्वान, मर्कट, तथा खर

अभी तक मानयोजना पर समरागण की दिशा में अण्डकादि प्रमाणों पर दृष्टिपात किया परन्तु इस विषय के उपोद्घात में जैसा हमने संकेत किया है कि भारतीय कला एक अत्यन्त विकसित, प्रौढ एवं पारिभाषिक मानयोजना पर आश्रित है उसी दृष्टिकोण के अनुसार अब हम चित्रकला में आवश्यक मान-पद्धति को समझने का प्रयत्न करेंगे। चित्र की इस मान-पद्धति का जैसा विशद् एवं सुन्दर वर्णन मानसोल्लास में हुआ है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। परन्तु हमने चित्र के नाना प्रकारों में देखा कि प्राचीन भारत में विशेषकर पटचित्र तथा भित्तिचित्र ही विशेष प्रचलित है। यह एक प्रकार का कला के घर्माश्रय के विकास का आभास है। वैष्णव मन्दिरों के पटचित्रों अथवा अजन्ता की गुफाओं के भित्तिचित्रों के निदर्शन इसी तथ्य का पोषण करते हैं। कालान्तर पाकर जब चित्रकला को राजदरबार में विशेष संरक्षण प्राप्त हुआ और राजदरबार में चित्रकारों की मर्यादा तथा उनके प्रोत्साहन एवं रक्षा प्रदान के लिए पर्याप्त प्रश्रय मिला तो चित्र के विकास में एक अनायास योग प्राप्त हुआ। राजकीय चित्रशालाओं में जहाँ भित्तिचित्रों की कमी नहीं थी वहाँ पर अब फलक-चित्रों को विशेष प्रोत्साहन मिला। प्रायः राजकीय चित्रशालाओं में दिवंगत राजपुरुषों एवं उनसे सम्बन्धित अन्य महापुरुषों की स्मृति के लिए फलक-चित्र बड़े सफल सिद्ध हुए। मानसोल्लास का कर्ता एक महीपति था। अतः उस ग्रन्थ में इन फलक-चित्रों की रचना के लिए नियामक सिद्धान्तों के प्रतिपादनार्थ विशेष अभिविवेक देखा जाता है। अतः मानसोल्लास की यह मानयोजना बाल्मव में मत्स्य या विट् चित्रों विशेषकर फलक-चित्रों अर्थात् पोर्ट्रेट पेंटिंग से सम्बन्धित है।

मानसोल्लास की मान-पद्धति—इस पद्धति के अनुसार विट्चित्रों की रचना के लिए तीन रेखासूत्र मौलिक मानाधारों के रूप में प्रकल्पित किये गये हैं—एक ब्रह्मसूत्र तथा दो पक्षसूत्र। ब्रह्मसूत्र वह रेखा है जो केशान्त से प्रारम्भ होकर भूमध्य नामापुट, हनु, वक्ष, तथा नाभि से गुजरती हुई दोनों पैरों के मध्य तक पहुँचती है। इस प्रकार इस सूत्र के द्वारा सिर से पैर तक का शरीर का केन्द्र निर्धारण होता है। अथवा दो पक्षसूत्र प्रायः ब्रह्मसूत्र से दोनों तरफ छः अंगुली दूरी पर रहते हैं और ये दोनों कर्णान्त से प्रारम्भ होकर हनु, जानुमध्य तथा पादांगुष्ठ से गुजरते हुए भूमि तक पहुँचते हैं। इस प्रकार केन्द्रसूत्र तथा पार्श्वसूत्रों के नियमन से और अवकाशों के परिवर्तन से निम्नलिखित पाँच प्रकार की शरीर-मुद्राएँ निष्पन्न होती हैं—

पंचविध शरीर-मुद्रा—ऋजु, अर्धर्जु, साची, अर्धाक्षिक तथा भित्तिक । ऋजुस्थान वह सम्मुखीन स्थानक मुद्रा है जिसमें ब्रह्मसूत्र और दोनों पक्षसूत्र अर्थात् पार्श्वसूत्रों का मध्यावकाश दोनों ओर छ अंगुल होता है । अर्धकस्थान में यह अवकाश एक ओर ८ अंगुल तथा दूसरी ओर ४ अंगुल होता है । साचीस्थान में ब्रह्मसूत्र से एकपक्ष-सूत्र तक का मध्यावकाश एकतरफ १० अंगुल तथा दूसरी तरफ दो अंगुल का माना गया है । अर्धाक्षिक-स्थान में ब्रह्मसूत्र से एकपक्षसूत्र तक का मध्यावकाश एक ओर एकादशांगुल तथा दूसरी ओर केवल एकांगुल । अब रहता भित्तिकस्थान उसमें केवल पक्षसूत्र ही दिखायी देते हैं और ब्रह्मसूत्र बिलकुल विलीन हो जाता है ।

परमाण्वादिक के मान पीछे मानयोजना में देखिए—परन्तु उनमें मानसोल्लाम की इस मानयोजना में कुछ वैशिष्ट्य प्रतीत होता है । अन निम्नतानिका पठनीय है —

८ परमाणु	=	१ त्रसरेणु	८ यव	=	१ अंगुल या मात्रा
८ त्रसरेणु	=	१ बालाग्र	२ मात्रा	=	१ शीलक या कला
८ बालाग्र	=	१ लिक्षा	३ मात्रा	=	१ अर्धधर्कवा
८ लिक्षा	=	१ यूका	४ मात्रा	=	१ भाग
८ यूका	=	१ यव	३ भाग	=	१ विनन्ति या ताल

पूरा शरीर सर से लेकर पैर तक नौ तालों की ऊँचाई में होता है । मुख केशात से हनु तक एक ताल, ग्रीवा ४ अंगुल, ग्रीवा से हृदय तक एक ताल, हृदय से नाभि एक ताल, नाभि से भेड़ एक ताल, उर दो ताल, ग्रीध ४ अंगुल, जघा दो ताल, चरण २ अंगुल—सब बराबर नव ताल । इस प्रकार ब्रह्मसूत्र के अनुसार सम्पूर्ण आलेखचित्र का शरीर नव ताल का होता है । परन्तु मौलि केशान्त से ऊपर तक ४ अंगुल में निष्पाद्य है । अतः वास्तविक ऊँचाई दस ताल की हुई ।

अन्त में मानसोल्लाम की मानपद्धति पर थोड़ा सा और विवेचन आवश्यक है । मानसोल्लाम में जैसा पीछे संकेत किया गया है चित्रोचित विशेषकर आकार-चित्रो (पोट्रेट-पेंटिंग) का बड़ा विषय उद्घाटन है । तदनुरूप चित्रोचित मानप्रक्रिया में तिर्यङ्-मान-लक्षण तथा सामान्य-चित्र-प्रक्रिया पर थोड़ा सा इस ग्रन्थ की दिशा में प्रस्तावन प्रासंगिक है ।

तिर्यङ्-मान-लक्षण—इसमें प्रथम मस्तक-सूत्र का विनियोग होता चाहिए । पुन उसके चार अंगुल नीचे केशान्त-सूत्र का विधान है जो कर्णाग्र के ऊपर मस्तक से तीन अंगुल ऊँचे रहता है । पुन. उसके दो अंगुल नीचे तपनोद्देश-सूत्र का विधान है जो शंखमध्य से गुजरता हुआ कर्णाग्र से ऊपर एक अंगुल तथा शीर्षकूर्म के नीचे एक अंगुल रहता है । तदनन्तर एक अंगुल नीचे कचोत्सग-सूत्र का विधान है जो नेत्रभुजों के निकट से कर्ण के अग्र भाग से

गुजरता हुआ शीर्षकूर्म तक जाता है। पुनः उसके नीचे एक अंगुल कनीनिका-सूत्र का नम्बर आता है जो अपाग से निकलता हुआ पिप्पली तथा शिर से ऊपर जाना चाहिए। तदनन्तर दो अंगुल नीचे नासामध्य-सूत्र विहित है जो कपाल के उच्च प्रदेश से कर्ण के मध्य में उतरता है। अब दो अंगुल नीचे नानामग्न-सूत्र का विधान है। यह कपोल, कर्णमूल, केशोपपत्ति प्रदेश तथा पृष्ठ से गुजरता है। इसके बाद आधा अंगुल नीचे वक्त्रमध्य-सूत्र कृकाटिका के पास होता है। पुनः आधे अंगुल नीचे अघरोष्ठ-सूत्र का नम्बर आता है जो हनुसन्धि से गुजरता हुआ पश्चिम कन्धर जाता है। पुनः दो अंगुल नीचे हन्वग्न-सूत्र का निर्माण विहित है जो ग्रीवा से स्कन्धसन्धि पहुँचता है। चार अंगुल नीचे ह्रिक्का-सूत्र का विनियोग होता है जो कर्णों के नीचे और भुज के शीर्ष से गुजरता है। इसके सात अंगुल नीचे वक्षस्थल-सूत्र का विनियोग आता है जो स्तन के रोहित मार्ग में कक्षामन्धि में निविष्ट होता है। पुनः उसके पाँच अंगुल नीचे विभ्रमसग्न-सूत्र का विधान है जो स्तनों के नीचे छाती के बीच में पृष्ठमध्य पहुँचता है। अथानन्तर छ अंगुल नीचे जठरमध्य-सूत्र बाहुपी-नातक नैय है। पुनः उसके छ अंगुल नीचे नाभी-सूत्र का विधान है जो श्रोणीमार्ग से ककुदर-शिर पर पहुँचता है। पुनः चार अंगुल नीचे पक्वाणय-सूत्र का विधान है जो नितम्ब के मध्य स्फिका के ऊपर जाता है। अथानन्तर चार अंगुल नीचे काञ्चीपद-सूत्र नितम्बों के मामल के मध्य में गुजरता है। अतः चार अंगुल नीचे निगशीर्षमूत्र का विधान है जो उरुमूल से अघ्नाभोग पहुँचता है। पुनः आठ अंगुल नीचे उरु-सूत्र का विनियोग है। पुनः चार अंगुल नीचे मान-सूत्र अर्थात् उरुमध्य-सूत्र का विधान है। तदनन्तर चार अंगुल नीचे जानुमूर्ध-सूत्र का नियम है जो जानुओं के चारों ओर से गुजरता है। पुनः बारह अंगुल नीचे (एक ताल) शुक्रवस्ति-सूत्र का नियामन है। अथानन्तर दस अंगुल नीचे नलकान्तग्न-सूत्र का विधान है जो गुल्फमस्तक के ऊपर से पार्श्वमस्तक आता है। इसके बाद दो अंगुल नीचे गुल्फान्त-सूत्र और उसके चार अंगुल नीचे भूमि-सूत्र का विधान है। इस प्रकार ब्रह्मसूत्र १०८ अंगुल में परिणत होता है।

मानसोल्लास की चित्रोचित मानप्रक्रिया में आयुर्लंखा, शक्तिरेखा, तथा पुरेखा पर भी संकेत है जो किसी भी चित्र-ग्रन्थ में नहीं देखे जाते। इस ग्रन्थ में यह भी निर्धारित है कि भित्ति-चित्रों में केवल चार ही स्थानों का विधान है—भित्तिकस्थान का अनुगम उचित नहीं।

चित्ररचना

(वर्ण, वर्तना एवं रस)

पीछे के अध्याय में हमने चित्रोपकरणों पर प्रवचन किया। अब क्रमप्राप्त चित्ररचना के उन मौलिक सिद्धान्तों की समीक्षा करनी है जिनके द्वारा चित्र चित्र बनता है। चित्र-रचना के इन मौलिक सिद्धान्तों में वर्णविन्यास एवं वर्तना के साथ-साथ चित्रणीय पदार्थों का किम प्रकार चित्रण करना चाहिए—इन तीनों का चित्रकला में अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। आजकल की भाषा में इसको पेंटिंग की टेकनिक तथा उसके सन्वेकशंस के नाम से हम समझ सकते हैं।

वर्ण—विष्णुधर्मोत्तर में वर्णों को दो वर्गों में विभाजित किया गया है। प्रथम मूल रंग—श्वेत, रक्त, पीत, कृष्ण तथा हरित तथा दूसरा श्वेत, पीत, श्याम, नील तथा पलाश। भरत के नाट्यशास्त्र में वर्णों का विभाजन विष्णुधर्मोत्तर के ही सदृश है। शिल्परत्न में मूल रंगों का विभाजन रक्त, पीत, कृष्ण (धूमिल) तथा श्याम में किया गया है। अभिलषितार्थचिन्तामणि में शुद्ध वर्णों में शंस निर्मित श्वेत, लाक्षा निर्मित रक्त अथवा गैरिक, हरिताल तथा कज्जल का निर्देश है। प्राचीन भारतीय शिल्प-ग्रन्थों के चित्रवर्णों का यह विभाजन एकमात्र वर्णविन्यास का उपोद्घात समझना चाहिए। आगे हम इस विषय की विस्तृत विवेचना करेंगे। यहाँ पर उस विवेचना के लिए एतद्विषयकी भूमिका आवश्यक है। प्राचीन चित्रकारों के कौशल की सफलता का मूल्यांकन उनकी वर्णमिश्रणयोग्यता पर आश्रित रहती थी। आजकल मूल रंग और उनके मिश्रण रसायन-शालाओं में निर्मित होते हैं परन्तु प्राचीन चित्रकारों के निवास-स्थान ही रसायनशालाएँ थी। अतः उनके अध्यवसाय और उनकी निष्ठा का हम मूल्यांकन कर सकते हैं।

रंगद्रव्य—वर्णों के निर्माण में जिन द्रव्यों अथवा वस्तुओं या धातुओं के योग की आवश्यकता होती थी उन रंग द्रव्यों की नामावली में विष्णुधर्मोत्तर में कनक, रजत, ताम्र, अभ्रक, राजावन्त (लजावल या लाजवर्दी अर्थात् नीली) सिन्दूर, त्रपु (शीशा), हरिताल, सुषा, लाक्षा, हिंगुलक तथा नील आदि नाना द्रव्यों का उल्लेख है।

रंगनिर्माण प्रक्रिया—शिल्परत्न में इस प्रक्रिया का सुन्दर वर्णन द्रष्टव्य है (दे० लेशक का चित्र-लक्षण पृ० ३८) उदाहरण के लिए गैरिक रक्त को पहले शिला पर पीसना

चाहिए, पुनः एक दिन तक पानी में भिगोकर रखना चाहिए। यह बन्धन मिन्दूर रक्त में नहीं उसे पीसकर आधे दिन तक ही रखना चाहिए। इसके विपरीत मनशिला रक्त को तो केवल पीसना ही उचित है। उसे पानी में रखना उचित नहीं। पुनः इन सबको एक साथ पीसना चाहिए और पानी में मिलाकर पाँच दिन तक रखना चाहिए। अतः में निम्बनिर्यासतोय के साथ मिश्रण करना चाहिए तभी वे चित्र में प्रयोज्य हैं।

अस्तु, वर्णों एवं वर्ण-प्रक्रिया का हमने कुछ दर्शन किया। अब हम मूल रंग अथवा शुद्ध वर्ण, मिश्र वर्ण अथवा अन्तरित तथा रंग द्रव्य—इन तीन प्रधान विषयों के साथ इनकी प्राण वर्तना पर पहले क्रमशः प्रवचन करेंगे। पुनः यथाप्रतिज्ञात चित्रकला के पारम्पर्य की अवतारणा करेंगे। यहाँ पर, यह—पहले ही निर्देश्य है कि प्राचीन तथा मध्यकालीन चित्रकला में वर्णों में स्वर्ण का भी प्रयोग होता था। स्वर्ण के प्रयोग में दो प्रकार की प्रक्रियाएँ शिल्प-ग्रन्थों में उद्धाटित हुई हैं—पत्र विन्यास तथा रमक्रिया। अतः इस स्वर्णयोगविधि पर भी इसी स्तम्भ में हमारे लिए विवेच्य होगा।

मूल रंग—पीछे के उपोद्धात में भिन्न-भिन्न ग्रन्थों के मूल रंगों पर हमने निर्देश किया परन्तु अभिलषितार्थचिन्तामणि में चार ही मूल रंग हैं—श्वेत, रक्त, पीत तथा कृष्ण। प्राचीन शिल्पशास्त्रों में नीले रंग के साथ-साथ काले रंग का भी निर्देश है। काला कज्जल के समान होता है और नीला इदीवर की प्रभा के समान नीली में आया है। यह नीला रंग मिश्र रंगों तथा अन्तरितों के निर्माण में बड़ा सहायक होता है। ग्रन्थों का आदेश है कि इन पाँचों (या चारों) मूल रंगों को अलग-अलग पात्रों में रखना चाहिए जिससे उनकी शुद्धता नष्ट न हो और उनकी अपनी पृथक्-पृथक् लेखनियाँ भी होनी चाहिए। यहाँ पर एक महत्त्वपूर्ण वर्ण विषयक तथ्य यह है कि हमने प्रायः सभी ग्रन्थों के वर्ण-प्रभेदों पर दृष्टिपात किया परन्तु अपराजित एवं समरांगण की इस विषय में क्या स्थिति है यह नहीं बताया। बात यह है कि समरांगण में वर्ण के विभाजन पर निर्देश नहीं प्राप्त है और अपराजित में यद्यपि चार ही मूल रंगों का विभाजन है परन्तु वह विभाजन चित्रकला की शैली के अनुरूप है। अतः आगे के अध्याय में हम उस सामग्री का उपयोग करेंगे। मूल रंगों की इस स्थूल समीक्षा के उपरान्त अब हमें मिश्रितों की ओर जाना है। मिश्र वर्णों पर अभिलषितार्थचिन्तामणि तथा शिल्परत्न में विशेष सामग्री प्राप्त होती है। उस दिशा में निम्नलिखित कतिपय मिश्र वर्ण विवरण प्रस्तुत किये जाते हैं।—

मिश्र वर्ण—शिल्परत्न में रक्त की तीन कोटियाँ प्रतिपादित हैं—सिन्दूर (हलका लाल), गैरिक अर्थात् गेरुआ लाल जो मध्यम लाल के रूप में विभाव्य है, अथवा लाक्षा जो गहरा लाल के रूप में परिकल्प्य है। अभिलषितार्थचिन्तामणि में दरख को शल में मिलाने से कोकनद की छवि देता है, असक्तक को शंख में मिलाने से वह सौराष्ट्र सदृश हो

जाता है। इसी प्रकार गेरू को शंख में मिलाने से धूमच्छाय बताया गया है। काजल को भी शंख में मिलाने से धूमच्छाय होता है, नीले रंग को शंख में मिलाने पर कपोत का रंग मिलता है। नीले रंग को हरिताल में मिलाने से हरा रंग बन जाता है। गेरू को हरिताल में मिलाने पर सफेद हो जाता है। काजल को गेरू से मिलाने से श्यामवर्ण बन जाता है। अलक्तक को काजल में मिलाने से पाटला का रंग बनता है। इसी प्रकार अलक्तक को नीले से मिलाने से कर्बु वर्ण हो जाता है।

रंग द्रव्य—रंग द्रव्यों की सूची हम पीछे दे चुके हैं। यहाँ पर चित्रकर्मोचित वर्ण-विन्याम में विशेष उपयोगी कतिपय रंग द्रव्यों की समीक्षा करनी है।

सुधा—वि० घ० के अनुसार श्वेत के निर्माण में सुधा का प्रयोग किया जा सकता है।

सिन्दूर—रक्त वर्ण की निर्मित में जैसा हमने पीछे देखा नाना रंग द्रव्यों की सहायता में नाना रक्त-प्रकार उत्पन्न होते हैं। मन्त्रिशिला, रक्तामृत्तिका गेरू, हिरौंजी आदि के साथ-साथ सिन्दूर भी रक्त के निर्माण में बड़ा ही सहायक माना गया है।

हिंगुल—सिन्दूर के साथ जाता है। इसको हिन्दी में ईंगुर कहते हैं। प्रायः चित्रकार चित्र की आउटलाइन इसी से निर्माण करते हैं।

नील—नील तथा राजावर्त (राजवन्त या राजावन्त जिसे लाजवर या उर्दू में लाजवर्दी भी कहते हैं) नीले रंगों में सर्वप्रमुख द्रव्य है। इन दोनों में नील के सम्बन्ध में यह कहा जाता है कि प्राचीन भारत में इस रंग के बनाने का बहुत अधिक प्रचार था जिसने व्यावसाय का रूप ले लिया था और ग्रीम तथा रूम तक इसकी खपत थी। विष्णुधर्मोत्तर में इसके निर्माण पर पुष्ट प्रवचन प्राप्त होता है। पहले लोग नील को कपड़े रंगने के काम में लखे थे परन्तु बाद में इसका चित्रकला में भी बड़ा प्रचार हो गया। नीले रंग का दूसरा द्रव्य-प्रकार राजावन्त या राजावर्त है। यह वास्तव में प्राचीन भारत के स्थापत्य चित्रण का मूलधार था। अजन्ता की चित्रकला में यही रंग मूर्धास्थानता वहन करता है। डा० मोतीचन्द का अनुमान है कि यह लाजवर्दी सम्भवतः परशिया से आया था परन्तु यह अनुमान समीचीन नहीं प्रतीत होता। बहुत सम्भव है नील के समान यह भेद भी देश-विदेश में पहुँचा तो फिर परशिया से इसे लाने की कौन सी बड़ी भारी बात है। ग्रन्थ चित्रणों (दे० प्रज्ञापारमिता, कल्पसूत्र, कालकाचार्य कथा आदि प्राचीन पाण्डुलिपियाँ) भी इस रंग का बड़ा विपुल प्रचार था।

हरिताल—हरिताल और रामरज पीले रंग के जनप्रिय द्रव्य हैं। डा० मोतीचन्द का कथन है कि पालकालीन बौद्धों की तालवत्र पाण्डुलिपियों के चित्रणों में हरिताल का प्रयोग किया गया है। रंग द्रव्यों की एक लम्बी सूची है इनमें से केवल उदाहरणार्थ हमने

उपयुक्त कतिपय द्रव्यों का निदर्शन पुरस्सर विवेचन किया। अब वर्णों में स्वर्ण प्रयोग पर विवेका है।

स्वर्ण आदि धातुओं का वर्णों में प्रयोग—प्रतिमा-निर्माण-कला एवं चित्र-निर्माण-कला दोनों में ही धातुओं का विपुल प्रयोग प्राचीनों की सुसम्बद्ध परम्परा थी। धातुराज स्वर्ण के योग की चित्रकारी विशेषकर विख्यात मध्यकालीन चित्रविद्याविरंचियों के हस्त-कोशल के अद्भुत निदर्शनों एवं प्रदर्शनों में कमी नहीं। चित्रविन्यास में स्वर्ण का योग न केवल चित्र-संरक्षकों की स्वर्णप्रियता तथा विभवशालिता की ही देन है वरन् स्वर्णयोग में वर्णविन्यास में चारवाँद लग जाते हैं। वह अधिक निखर उठता है और अधिक आकर्षक भी बन जाता है। चित्रों में स्वर्ण के प्रयोग के द्वारा तद्गत भूषाविन्यास में तथा परिधान-निवेश में बड़ी सहायता मिलती है। स्वर्ण-प्रयोग से चित्र की जिन्दगी भी बढ़ जाती है। चित्रों में स्वर्ण-प्रयोग के इतिहास पर डा० मोतीचंद का यह मत उल्लेख्य है—‘यह विदित नहीं कि स्वर्णपत्रों का प्रतिमाओं और चित्रों के भूषा-विधान में कब से प्रयोग प्रारम्भ हुआ, परन्तु यह निश्चित है कि ईसवीय स० के प्रारम्भिक शतकों में गान्धार में बृद्ध की स्तुति प्रतिमाओं के चित्रण में उनके भूषा-विधान में स्वर्णपत्रों का प्रयोग हुआ है। विष्णुधर्मोत्तर पुराण में रंग द्रव्यों में कनक अर्थात् स्वर्ण का परिगणन हुआ है परन्तु अजन्ता, एलौरा, बाघ या बादामी की चित्रकला में हमें स्वर्ण के दर्शन नहीं होते। पन्द्रहवीं शताब्दी के जैन पाण्डुलिपि ग्रन्थों में स्वर्ण का विपुल प्रयोग देखा जाता है। इससे यह प्रतीत होता है कि स्वर्ण का रंग द्रव्य के रूप में तथा ग्रन्थों की पार्श्वभूषाविन्यास में जो परम्परा चली वह भारत में परशिया से आयी, जहाँ पर स्वर्ण के द्वारा चित्रभूषा सबसे पहले पन्द्रहवीं शताब्दी में तिमूरियों ने प्रारम्भ की थी। सोलहवीं शताब्दी में यह भूषा-पद्धति बोल्लारा से अन्य फारसी केन्द्रों में फैल गयी। परशिया से ही हिन्दुस्तान में यह परम्परा पहुँची। स्वर्ण का योग पाण्डुलिपियों की अलकृति में ही सीमित नहीं रहा वरन् अन्वम की बाइडिंग में तथा हस्तलेख-फलकों के चित्रण में भी इसका विधान फैल गया’।

डा० मोतीचंद की यह समीक्षा तथा भारतवर्ष में चित्रकला में स्वर्णयोग की प्राचीनता विषयक मीमांसा वास्तव में विवाद का विषय बन सकता है। डा० मोतीचंद पुरातत्त्वीय साक्ष्य अर्थात् अजन्ता, एलौरा, बाघ और बादामी की चित्रकला में स्वर्णयोगाभाव को देखकर स्वर्ण प्रयोग की परम्परा को फारस से ले आये। यह वास्तव में उसी प्रकार की दलील है कि चूँकि हम उस परम प्रख्यात उज्जयनी के विक्रमादित्य का पता लगाने में असमर्थ हैं तो कालिदास को विक्रमादित्य उपाधिधारी गुप्तनरेश चन्द्रगुप्त का दरबारी कवि कहने लगे हैं। हम जानते ही हैं भाषा के प्रचार के उपरान्त ही उसका व्याकरण बनता है। विष्णुधर्मोत्तर के कला-सिद्धान्तों के परिशीलन से उस कला की

रचनाएँ ही आधार हो सकती हैं जो वास्तु शास्त्र में निर्दिष्ट हैं, उसका कला में अवश्य अभ्यास था। यह दूसरी बात है कि उस कला के तत्कालीन निदर्शनो का हमारे पास अभाव है। बबक अजन्ता, एलीरा आदि चित्रकला निदर्शन घर्भ की प्रेरणा से पनपे परन्तु चित्रकला के धर्मार्थ्य के अतिरिक्त राजाश्रय की प्राप्ति से उसमें बड़ा विकास आया। अतः राज-दरबार की चित्रकला तथा चैत्यो एवं विहारो की चित्रकला में अवश्य विभेद होना चाहिए। पहली अतिरजिता दूसरी सामान्या। अतः विष्णुधर्मोत्तर (जो कि एक प्राचीन कृति है) के अनुसार यह स्वर्णयोग-परम्परा भारतीय परंपरा है इसे फारसी परम्परा मानना उचित नहीं। विष्णुधर्मोत्तर के बाद के जितने भी ग्रन्थ लिखे गये उन सबमें इसी पुरानी परम्परा का अनुकीर्तन है।

स्वर्ण के अतिरिक्त अन्य जिन धातुओं का रंग द्रव्यों में उल्लेख किया गया है—जैसे रजत, ताम्र, त्रपुष (टीन), अभ्रक तथा लोहा आदि उनके सम्बन्ध में विशेष विस्तार करना अभीप्सित नहीं केवल इतना ही सूच्य है कि ये धातुएँ चूर्ण के रूप में उपयोग में लायी जाती थी। अस्तु, अब स्वर्ण-प्रयोगविधि पर कुछ वर्णन आवश्यक है।

स्वर्ण-प्रयोग-प्रक्रिया—इस पर विष्णुधर्मोत्तर में दो प्रक्रियाओं का निर्देश है—पत्र-विन्यास तथा रसक्रिया। यद्यपि यहाँ पर—‘लोहाना पत्रविन्यास भवेद्वापि रसक्रिया’—स्वर्ण का साक्षात्सकीर्तन नहीं हुआ है तथापि ‘लोहानाम’ यह पद उपलक्षणमात्र है। इसमें सभी धातुएँ गतायी हैं।

पत्रविन्यास—यथानाम मोने के पत्रों को बनाकर उनको चित्रों में लगाया जाता था। अभिलषितार्थचिन्तामणि में तथा शिल्परत्न में इस प्रक्रिया का विशेष उद्घाटन हुआ है। पहले हम अभिलषितार्थचिन्तामणि को लेते हैं—‘शुद्ध’ सुवर्ण को लेकर उसके छोटे-छोटे पत्र काट लेना चाहिए, पुनः उन्हें एक चिकनी शिला पर परिपोषित करना चाहिए। पुनः उसमें पानी और थोड़ी-सी बालू का मिश्रण करना चाहिए। इस मिश्रण का पुनः धर्षण आवश्यक है और फिर जल से धोकर इसे साफ कर लेना चाहिए। इस स्वर्णलेप को फिर पीसना चाहिए और उसमें थोड़ा-सा वज्रलेप मिला कर लेखनी से लिखना चाहिए। हम जानते ही हैं कि लेखनी के प्राचीन चित्रकला-कोशल में नाना प्रकार के जैसे बाराहदंष्ट्रा आदि। अतः यह स्वर्णलेप जब सूख जाय तो उसे इसी शूकरदन्ती लेखनी से धीरे-धीरे रगड़ना चाहिए जिससे यह लेप चमक उठे। पुनः चित्रकार को इस लेप पर मोने के बारीक पत्तों को रखकर कठोर कारपास से रगड़ कर इसको उजला कर लेना चाहिए। इस प्रकार का स्वर्णलेप (जिसमें पत्रविन्यास बाधित है) विद्युच्चकितविग्रह कालि को प्राप्त करता है। शिल्परत्न का भी इसी प्रकार का उद्घाटन है (दे० स्वर्णलेप विधि प्रथमा तथा द्वितीया—चित्रलक्षण, पृ० ३८)।

रस-क्रिया—इससे तात्पर्य यह है कि सोने का अग्निताप से द्रव बनाया जाता था और उसमें अभ्रक आदि का मिश्रण भी उचित था। चम्पाकवाद्य तथा बकुलनिर्यास के मिश्रण पर भी विधान है। विशेष विस्तार यहाँ पर अभीष्ट नहीं। वर्णों की और उनके विन्यासों की इस संक्षिप्त समीक्षा के बाद वर्णरंजिता लेखनी पर भी कुछ विवेचन आवश्यक है।

वर्ण-लेखनी—अथवा विलेखा के पंचविध प्रकारों पर समरागण में निदर्श है जिसकी तानिका निम्न प्रकार से उद्धृत की जाती है —

प्रकार	आकार
कूर्चक	बटांकुराकार-
इस्तकूर्चक	अश्वत्थांकुराकार
भासकूर्चक	प्लक्ष-सूचीनिभ
चलकूर्चक	उदुम्बराकार
वर्तनी	—

के० पी० जायसवाल ने (दे० 'ए हिन्दू टेक्स्ट आन पेंटिंग', माडर्न रिब्यू ३३वाँ, पृ० ७३४) प्राचीन पेंट ब्रशों के ९ प्रकारों पर संकेत किया है और वे भी प्रत्येक रंग के ९-९ ब्रश होते थे ऐसा भी निर्देश किया है। अभिलषितार्थचिन्तामणि में लेखनी के निर्माण पर यह निर्देश है कि तूलिका की नोक पर लाक्षा के सहारे घेनुवृत्त के कर्ण के रोमों को बाँधना चाहिए तो वह वर्णोचित लेखनी बन जाती है। उसके तीन प्रकार हैं—स्थूला, मध्या तथा सूक्ष्मा। स्थूल से तिष्ठे चित्र में वर्णलेप विहित है, पार्श्वनिविष्टा मध्यमा से चित्र में अंकन अभिप्रेत है। अथवा सूक्ष्म से सूक्ष्म रेखा का निर्माण अभीष्ट है। अर्थात् पहली से चित्रभित्ति पर वर्णलेप, दूसरी से आउटलाइन की रचना तथा तीसरी से रेखाओं का विन्यास। शिल्परत्न में अभिलषितार्थचिन्तामणि का ही अनुसरण हुआ है। विशेषता यह है कि प्रत्येक तीन मूल रंगों के लिए तीन-तीन लेखनी-विधा विहित है। इस प्रकार शिल्परत्न के अनुसार प्रत्येक वर्ण की ९-९ लेखनी निर्मित की जाती थी। इस ग्रन्थ में आकृत्यनुरूप लेखनी के तीन भेद हैं—स्थूला, मध्या तथा सूक्ष्मा। परन्तु प्रयोग की दृष्टि से इन तीनों के त्रिविध से प्रत्येक वर्ण के ९-९ ब्रश तैयार हो जाते हैं। पुनः, जैसा हमने देखा लेखनी—सामान्य—के निर्माण में वत्सरोम का विधान है। परन्तु शिल्परत्न के अनुसार वत्सरोम का विधान केवल स्थूला में विहित है परन्तु मध्या में उनके स्थान पर अजोदरभव (बकरी के पेट में उत्पन्न होने वाले) रोम तथा सूक्ष्मा में क्रोडपुच्छज (अर्थात् सुअर की पूँछ के) रोम उचित हैं। मानसोल्लास में चित्रलेखनी की एक दूसरी विधा वर्तिका मानी गयी है। तूलिका पर हम पीछे निर्देश कर ही चुके हैं। वर्तिका की निर्मिति में ठोस

बाँस की नलिका की आवश्यकता होती है और उसपर यव के प्रमाण में ताम्रमय शुकु अर्थात् नोक का निष्पादन विहित है। अस्तु, वर्ण एव वर्णोचित लेखनी—इन दो विषयों की इस मीमांसा के उपरान्त अब वर्तना एव रेखा की विवेचना करनी है और अन्त में रसोन्मेष की परम्परा की व्याख्या के द्वारा चित्ररचना को सजीव करना आवश्यक है। जिस प्रकार काव्य में रीति, अलंकार, गुण आदि अवश्य सहायक हैं, परन्तु काव्य की अभिव्यक्ति रसाश्रिता है उसी प्रकार चित्रकला में भी यह रसोन्मेष विष्णुधर्मोत्तर तथा समरागण की महती देन है। आगे हम इसकी सविस्तार समीक्षा करेंगे। यहाँ चित्रकला के श्वासोच्छ्वास वर्तना-विधान पर क्रमप्राप्त प्रथम वर्णन प्राप्त है।

वर्तना—चित्र-कर्म में वर्तना-निर्वाह चित्रकार का परम कौशल है। वास्तव में हमने पीछे चित्र के जिस पङ्क—रूपभेद, प्रमाण, लावण्य, भावयोजन, मादृश्य तथा वर्णिका भग—का निर्देश किया था वह तभी सम्भव है जब वर्तना का सिद्धान्त पूर्णरूप में बरता जाय। वर्तना चित्रशास्त्र के तीन मौलिक सिद्धान्तों में एक है, वर्तना वातावरण की विधायिका है तथा रेखा रूप की निर्मात्री है। परन्तु इन दोनों का चित्र में पूर्ण विजृम्भण के लिए तीन अन्य मौलिक चित्ररचनासिद्धान्तों की आवश्यकता होती है। इनकी पारिभाषिक सज्ञाएँ हैं—क्षय, वृद्धि तथा प्रमाण। बिना क्षयवृद्धि रेखाओं का विन्यास रूपनिर्माण में पगु है। क्षयवृद्धि से तात्पर्य घटाव-बढ़ाव से है और प्रमाण की मीमांसा हम पीछे कर ही चुके हैं। इन तीनों सिद्धान्तों में चित्रकला का पारम्पर्य एव चित्रजगत् का पर्यवेक्षण मौलिक आधार है। क्षय और वृद्धि के द्वारा ही चित्र के वातावरण की पूर्ण अभिव्यक्ति होती है। अस्तु, वर्तना विष्णुधर्मोत्तर के अनुसार तीन प्रकार की मानी गयी है—पत्रज, गैरिक तथा बिन्दुज। प्रथम पत्राकृति रेखाओं से सम्बन्ध रखती है, दूसरी सूक्ष्म रेखाओं से तथा तीसरी स्तम्भनो से युक्त रेखाओं से। चित्र-रचना में चित्रकार पहले पीत तथा लाल वर्णों से एक आउटलाइन तैयार करता है अर्थात् चित्रकार को पहले चित्रणीय वस्तु-पदार्थ अथवा व्यक्ति का मानसचित्र प्रकल्पित कर लेना चाहिए। पुनः चित्रोचित मानानुसार उसका चित्रभित्ति पर रेखाचित्र उतारना चाहिए और इस रेखाचित्र में प्रमुख स्थानों पर तीक्ष्ण रंग तथा संकुचितों पर घूमिल रंग लगाना चाहिए। पुनः नाना वर्णोचित रंगों के मिश्रणों के द्वारा चित्र के अखिल अवयवों की निर्मिति करनी चाहिए। इस निर्मिति में उसके हस्तकौशल की महती अपेक्षा है। बिना हस्तलाघव तूलिकाविन्यास, रेखाचित्रण एव वर्णसन्निवेश पूर्ण परिपाक को प्राप्त नहीं कर सकता।

वर्तना का सम्बन्ध वर्णों से है। वर्णों एव वर्ण के मिश्रणों पर हम पीछे निर्देश कर आये हैं। भले ही मौलिक वर्ण अथवा शुद्ध रंग थोड़े ही हों परन्तु मिश्रणों की सख्या तो संख्यातीत है। वह चित्रकार की कल्पना का विषय है। यह कल्पना जब प्रकृति के नाना

रंगों को देखती है तो सजग हो उठती है। नयी-नयी स्फूर्तियाँ प्राप्त होती हैं और एक ही रंग के नाना भेद अनायास दृष्टिगोचर होने लगते हैं। अस्तु, चित्रकला में वर्तना के द्वारा विन्यास वर्णराग वर्णनात्मक भी है और व्यंगात्मक भी। उदाहरण के लिए, आकाश-चित्रण का हम वर्णनात्मक एवं ध्वन्यात्मक अथवा व्यंगात्मक दोनों प्रकार के वर्णविन्यास से चित्र प्रस्तुत कर सकते हैं। पहले में आकाश को नील कमल के नील रंग में नीले वस्त्र पहने हुए चित्रण करना उचित होगा और उसकी मूर्ति में सूर्य और चन्द्रमा का उसके हाथों में प्रदर्शन आवश्यक होगा। परन्तु दूसरे प्रकार में आकाश को विवर्ण तथा खगाकुल मात्र चित्र्य है। अस्तु, निष्कर्ष यह है कि चित्र में कहाँ पर प्रकाश तथा कहाँ पर छाया दिवानी चाहिए, किन स्थान पर रंग को तीक्ष्ण करना चाहिए और कहाँ पर धुमिल करना चाहिए, इन्हीं सबका ध्यान वर्तना का विषय है। प्रकाश-छाया चित्रण-चित्रणीय वस्तु के अवयव प्रकाशन में सहायक वनचित्रण अथवा उर्ध्वचित्रण भी पूर्णरूप में आश्रित है। कान्तिदाम की निम्न उत्प्रेक्षा में सम्पूर्ण चित्रग्राम्त्र की आत्मा निम्न उठी है —

‘उन्मीलितं तूलिकयेव चित्रं बभूविभक्तं नवयौवनेन’ ।

यहाँ पर तूलिका उन्मीलित तो सभी के लिए बोधगम्य है परन्तु विभक्तता जैसा हम आगे देखेंगे चित्र के मीलिक गुणों में एक गुण है। ऊपर हमने वर्तना-विधान में तथा रेखा-विन्यास में क्षयवृद्धि के सिद्धान्त का संकेत किया था। विष्णुधर्मोत्तर में इस सिद्धान्त का अनुसरण मानयोजना में सूचित शरीर मुद्राओं के साथ रखा गया है। तदनु रूप क्षयवृद्धि के त्रयोदश प्रकार निम्नरूप से वर्णित किये गये हैं —

क्षयवृद्धि के त्रयोदश भेद

अतः परं प्रवक्ष्यामि क्षयवृद्धिर्विचि क्रमात् ॥
चित्रविद्भिरसंज्ञेयं समासेननेतरेण च ॥
त्रयोदश विधंवात्र क्षयवृद्धिरुदाहृता ॥
स्थानानां बहुसंस्पृत्वाद्गोचयवस्तम्भवा ।
स्थानं पृष्ठगतं पूर्वमवर्जुगतमेव च ॥
मध्यार्धं तथाधार्धं साचीकृतमुखं तथा ।
नतं गच्छपरवृत्तं पुष्ठागतमथापि च ॥
पादवर्णितं च विज्ञेयमुल्लेपं बलितं तथा ।
उत्तानं बलिलं चेति स्थानानि तु त्रयोदश ॥
कार्याभ्येतानि सर्वाणि नामसंस्थानतो नृप ।
मण्डलानीह वंशास्त प्रत्यालीढक्रियाकमः ॥

समादवाहसमाः पादाः सुस्थितानि चलानि च ।
 समासमपदस्थं च द्विविधं स्थानकं भवेत् ॥
 तदगत्वा पदभूमिष्ठं स्थानं समपदं स्मृतम् ।
 भण्डलं च द्वितीयं स्यात्स्थानान्यन्यानि यानि च ॥
 तान्येकसमपादानि चित्राणि चलानि च ।
 तत्र वंशाखमालीढं प्रत्यालीढं च धन्विनाम् ॥
 चित्रगोमूत्रकगतं विषयं खड्गचर्मनाम् ।
 चस्त्रितं चस्त्रितायस्तमालीढकपदकमम् ॥
 शक्तितोमरपाषाणभिन्विपालानिधारिणाम् ।
 सबलितं चक्रालगादाकुणपधारिणाम् ॥
 एकपादसमस्थानं द्वितीयेन तु विदग्गलम् ।
 शरीरं च सलीलं स्यात्सावण्टंभैः स्वचित्रवृत्तम् ॥
 लीलाविलासविभ्रान्तं विशालजघनस्पर्शम् ।
 स्थिरकपादविन्यासं स्त्रीरूपं विलिखेद्बुधः ॥
 प्रमाणहीनस्तु जनो नुभूयात्कालस्ये भावस्यबलात्पृथिव्याम् ।
 इति प्रचिन्त्यात्मविद्या बुधेन कार्यं प्रमाणक्षयवृद्धियोगे ॥

क्षयवृद्धि अनुमरण यथानिर्दिष्ट अगावयव प्रभेदो पर आश्रित है । अगावयवसम्भव इन त्रयोदश स्थानो (मुद्राओं) की सजाएँ—पृष्ठगत, अर्जवगत, मध्यार्घ्य, अर्धार्ध, साक्षी-कृतमुख, नत, गण्डपरावृत्त, पृष्ठागत, पार्श्वगत, उल्लेप वलित, उत्तान तथा वलित—हैं । इन मुद्राओं की आकृति एवं तदनुरूप चित्र-विन्यास तो विदित है । पुनः जिन वैशाल भण्ड-लादि मुद्राओं का प्रदर्शन विहित है वह घानु आदि आयुधारी चित्रणों में विहित है । इन स्थानो पर हम पीछे (दे० प्रतिमा-स्थापत्य) कुछ संकेत कर आये हैं ।

अस्तु, वर्तना के तीन मौलिक आधारों, क्षयवृद्धि तथा तदगत प्रमाणों की अभी तक हम विवेचना करते रहे तथा विष्णुधर्मोत्तर की सामग्री का ही प्रयोग किया गया । अपरा-जितपृच्छा में वर्तना के कुछ विशिष्ट सिद्धान्तों का उद्घाटन हुआ अतः उसकी भी मीमांसा आवश्यक है ।

अपराजित की पत्रादि वर्तना देन—अभी तक हमने वर्तना की मीमांसा में वर्ण-विन्यास की ही सहायता ली परन्तु प्राचीन चित्र-स्थापत्य पत्रलतालेख्य बड़ा ही प्रौढ़ एवं लोकप्रिय चित्रण था । बाण आदि महाकवियों की रचनाओं से इसपर पुष्ट प्रमाण हस्तगत होता है । अपराजितपृच्छा में पत्र-रचना की वर्तना में चित्र-शैलियों का भी पूर्ण निर्देश है । इसका रहस्य सम्भवतः यह है कि चित्रण की पत्रविच्छिन्ति अथवा कष्टक-

विच्छित्ति वनस्पति ससार की विविधता पर आश्रित थी अतएव पत्रों के प्रकारों के उद्घाटन में तत्तज्जनपदानुरूप विच्छित्ति विरचना को नागर आदि शैलियों के नामोल्लेख में उल्लेख किया गया ।

पत्र-रचना—वर्तना के विष्णुधर्मोत्तरीय पत्रज में पत्र-रचना को हम उदाहृत कर सकते हैं । पत्र-रचना वास्तव में वातावरण विन्यास (प्रकृति, वनस्पति, जनपद तथा जलवायु) की वर्तना है । यह जनपदानुरूप वनस्पति विशिष्ट होता है अतः तत्तद्देशीय पत्र-रचना के तत्तद्देशोद्भव शैलियों में परिगणित किया गया । चित्ररचना आकारिक (पोर्ट्रेट) ही नहीं प्राकृतिक लैंडस्केप भी है । अतः प्राकृतिक चित्रण (लैंडस्केप पेंटिंग) के लिए पत्र-पद्धति कितनी विशुद्ध एवं पारिभाषिक है—यह समझ सकते हैं । अपराजित की पत्र-रचना जिज्ञासा में ही जिन पत्रों पर संकेत है उन्हीं की एक सुदीर्घसूची है—दिन-पत्र, जल-पत्र, स्थल-पत्र, नग-पत्र, मेघ-पत्र, नागर-पत्र, द्राविड-पत्र, व्यन्तर-पत्र, वेसर-पत्र, कलिग-पत्र, यामुन-पत्र, शिशु-पत्र, म्वस्तिक-पत्र, बर्धमान-पत्र, सर्वतोभद्र-पत्र आदि । अतः अब यह क्या गया ? जिज्ञासा के समाधान में भुवनदेव जी ने पौराणिक आख्यान बाँधा तथा पत्र-जन्म की कहानी कहने लगे और साथ ही साथ नागर, द्राविड, व्यन्तर, वेसर, कलिग, तथा यामुन इन चित्र-शैलियों का भी पत्रोद्भव पुरस्सर उद्घाटन कर बैठे । कथा है क्षीरार्णव के मन्थन में सुरतरु भी तो प्राप्त हुआ । देव तथा देवागनाएँ उसके नीचे विहार एवं भोग ही कर सके । चित्रकला के प्रथम आचार्य विश्वकर्मा को उससे नाना जातिक चित्रोचित पत्रों की भी प्राप्ति हो गयी । इसी महा-सुरतरु के पूर्वाम्बुमुखी शाखाओं से नागर, दक्षिणा से द्राविड, उत्तरा से वेसर—इन तीन शैलियों का निर्गम माना ।

अथच. वष्पु, द्राविड, वेसर पत्रों के रूप क्रमशः तरु कण्डकोद्भव तथा आकुचित माने गये हैं । इन तीनों शैलियों के अपने-अपने कण्टक हैं जिनका पारस्परिक वैलक्षण्य इन तीनों शैलियों की अलग-अलग विलक्षणता बताते हैं । इनके कण्टकों के क्रमशः नाम हैं—व्यावर्त (जो ध्याघ्नमुख के सदृश होता है), भगचित्रक (जो केतकी और बदरी के काँटों से मिलते-जुलते हैं) तथा कलि (जो अगस्त्य पादप के पुष्प के सदृश होता है) ।

इन नाना जातिक अथवा शैलिक पत्रावलियों ने पुनः इस ग्रन्थ के अनुसार अन्य नाना वर्गीय एवं उपवर्गीय पत्रों का उद्भव प्रदान किया । उदाहरणार्थ दिन-पत्र के ही पन्द्रह प्रभेद हैं । इसी प्रकार अन्य पत्रों की भी गाथा है । यतः इन पत्रों का प्रादुर्भाव उस विख्यात दिव्य महातरु (सुरतरु) से सम्बन्धित किया गया है अतः उसी रूपक से जो अन्य पत्र के प्रकार हैं उनमें दशशाखोद्भव पत्रों तथा षोडसकन्दज पत्रों के साथ-साथ ऋजुपत्रों के भी भेद-प्रभेद प्रदर्शित किये गये हैं ।

कण्टक—कण्टकों की अष्टविध जातियाँ अपनी-अपनी आकृतियों के साथ अपराजित की दिशा में निम्न प्रकार से उल्लेख्य है —

कण्टक	आकृति
१—कलि	अगस्त्यपुष्पकाकार
२—कलिक	बराहदंष्ट्राकृतिक
३—व्यामिश्र	बद्धपुष्पोद्भव (मध्यकेशर)
४—चित्रकौशल	उकाराकारसदृशः
५—व्यावर्त्त	व्याघ्रनदवत्
६—व्यावृत्	कलशाकृति
७—भगचित्र	बदरवत्
८—सुभग	कृतिकाकृति

पत्रों और कण्टकों के सम्बन्ध में यहाँ पर यह सूच्य है कि पत्रों और कण्टकों को दृष्टि में रखकर चित्रशास्त्र में शैली-विभाजन भले ही एक सुसम्बद्ध ऐतिहासिक परम्परा न हो परन्तु यह निश्चित है कि भारतवर्ष की प्राचीन चित्र-विद्या में पत्र-रचना का बड़ा प्रचार था। विशेषकर कुलीना स्त्रियों में पत्रलता लेखन नाना मनोरंजनों में एक अत्यन्त प्रगस्त मनोरंजन था। सस्कृत के कवियों ने (विशेषकर महाकवि बाण ने) इस प्रथा के विपुल प्रसार पर अपने काव्यों में पूर्ण एवं प्रबुद्ध निदर्शन प्रस्तुत किया है। निम्न एक-मात्र उदाहरण में पाठक इस तथ्य का मूल्यांकन कर सकते हैं —

चित्रकला में रसोन्मेष

चित्रशास्त्र को व्यापक एवं मनोरम वर्तनाधिराज्य के इस क्षति संकुचित एवं विरल दिग्दर्शन के उपरान्त इसके दो प्रमुख प्रदेशों पर बिना विचारण किये इस मनोरम अधिराज्य का हम मूल्यांकन नहीं कर सकते। ये हैं चित्र के रूपनिर्माण तथा चित्रकला में रसोन्मेष। प्रथम की विवेचना हम एक स्वतन्त्र अध्याय में करेंगे (दे० भाग का अध्याय)। दूसरे की इसी अध्याय में विवेचन अधिक प्रासंगिक होगा। वर्तना को एकमात्र वर्णविन्यासाश्रित रखना वर्तना को बड़ी ही संकुचित दृष्टि से देखना है। भारतीय विचारधारा के अनुसार मनोरमकला का एकमात्र अध्यवसाय रमास्वाद है। यही रमास्वाद लोकोत्तर चमत्कार का तो विधायक है ही इसे ब्रह्मानन्द-सहोदर भी बताया गया है। चित्रकला एवं मूर्तिकला में रसोन्मेष की परिपाटी आधुनिक दृष्टिकोण से एक प्रकार नवीन सी वस्तु प्रतीत होती है परन्तु इस ग्रन्थ के कई स्थलों पर हमने हिन्दू कला के इस महान् आधारभौतिक तत्त्व की ओर

बार-बार ध्यान आकर्षित किया जिसको हम उपलक्षणात्मक अभिव्यञ्जना का नाम दे सकते हैं। अंग्रेजी में इसको सेम्बालिक इटरप्रेटेशन के नाम से पुकार सकते हैं। अतएव प्रतिमाकला में मुद्रा-विनियोग तथा चित्रकला में रूपनिर्माण एवं प्रमाण की नाना योजनाएँ इसी तत्त्व की व्याख्या करते हैं। अतएव चित्रकला में रसोन्मेष एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त है। चित्र के नाना प्रकारों की प्रस्तावना में हमने देखा कि चित्र का एक प्रकार भाव-चित्र अथवा रस-चित्र भी है। यह एक प्रकार की संकुचित परम्परा है। वास्तव में रस का उन्मेष हम सर्वत्र समान रूप से कर सकते हैं। चित्रकला में नृत्यकला एवं संगीतकला के जिस साहचर्य का हमने पीछे उल्लेख किया उससे भी यही निष्कर्ष निकलता है। नाट्य का परम अध्यवसाय रस-निष्पत्ति है। जिस प्रकार से हस्तमुद्राओं से एवं दृष्टियों के नाना उन्मेष से अभिनय सजीव हो उठता है उसी प्रकार चित्र में रसोन्मेष से चित्र हम से वार्तालाप करने लगता है। एक शब्द में भावप्रकाशन अथवा भावाभिव्यक्ति चित्रकला का परम प्रयोजन है। चित्रकला को वर्णाभिव्यक्ति तक ही सीमित रखना चित्रकला को मार डालता है। अतः कुशल चित्रकारों ने सदैव इस ओर चेष्टा की और सफल हुए। विश्व के महान् चित्रकारों की विश्वविश्रुत रचनाओं का यही एकमात्र मूल तत्त्व है। अतएव समारांगणसूत्रधार में चित्रकला के नाना सिद्धान्तों—चित्रोपकरण, चित्ररचना, चित्रप्रकार, वर्णविन्यास, भूमिवर्णन, मानयोजना आदि के साथ-साथ चित्र में रसोन्मेष की प्रतिष्ठा के लिए रसदृष्टि-लक्षण नामक ८२ वे अध्याय में रसो एवं रसदृष्टियों का वर्णन किया है। रसो और रसदृष्टियों की समीक्षा करने के उपरान्त पहले हमें चित्रकला और रसकला के पारस्परिक घनिष्ठ सम्बन्ध की ओर थोड़ा सा और ध्यान देना है।

यद्यपि रेखा- (आकारोद्घाटन प्रक्रिया) तथा वर्तना (क्षयबद्धि एवं प्रमाण के द्वारा प्रकाश एवं छाया का प्रकाशन) दोनों का एकमात्र प्रयोजन चित्र-निर्मित का सौष्ठव है तथापि जबतक चित्र में वर्णविन्यास पूर्णरूप से तथा प्रौढ़ दृष्टि से नहीं सम्पन्न होता तबतक चित्रप्रतिमाओं की रचना अधूरी रहती है। चित्रों के वर्ण-विन्यास में चित्रकार का मनोयोग बड़ा महत्त्वपूर्ण है। इस मनोयोग में नाना भावों का उदय होता है। उन्हीं भावों पर जब यह वर्णविन्यास अथवा वर्तना आश्रित रहती है तब चित्रणीय चित्र खिल उठता है। यद्यपि सादृश्य मात्र प्रकाशन करने वाले सत्य अथवा विद्ध चित्रों में रसोन्मेष की आवश्यकता नहीं बतायी गयी है परन्तु वह एक प्रकार का संकुचित दृष्टिकोण ही है। अतएव चित्रकला में रसोन्मेष की परिपाटी न चलकर रसचित्रों की परिपाटी चल पड़ी और प्राचीन ग्रन्थों में हमें इस परिपाटी के पोषण में प्रचुर प्रवचन भी प्राप्त होते हैं। भरत के अनुसार (दे० नाट्यशास्त्र) प्रत्येक रस का अपना-अपना वर्ण होता है—शृंगार—

श्याम, हास्य—धवल, कण—हरित, रौद्र—रक्त, वीर—पीताम्, भयानक—कृष्ण, अद्भुत—पीत, बीभत्स—नील । मानसोल्लाम तथा गिल्परत्न आदि मध्यकालीन कृतियों में चित्र मे रसो को एक प्रकार से सकुचित कर दिया गया है परन्तु समरागण रस-कला को (ऐस्थे-टिक्स) चित्रकला का सहचर मानता है । दोनों ही परम मित्र हैं । इन दोनों का उपकार्यो-पकारक भावमन्बन्ध है । विष्णुधर्मोत्तर तो जन्य-जनक-भाव मातृता है—चित्र का जन्म नाट्य से । विष्णुधर्मोत्तर मे भी यही प्रतिपादन है । इस प्रकार समरागण और विष्णुधर्मोत्तर दोनों ही उस परम्परा के प्रतिष्ठापक एवं उन्नायक हैं (विष्णुधर्मोत्तर प्रतिष्ठापक, समरागण उन्नायक) जिसमे चित्र-सिद्धान्तो मे रस-सिद्धान्त एक सामान्य अनिवार्य सिद्धान्त माना गया है । विष्णुधर्मोत्तर के तथा समरागण के निम्न प्रवचनों के परिशीलन से यह तथ्य अवश्य बोधगम्य बन सकता है —

(विष्णुधर्मोत्तर)

चित्र के नवरस—

शृंगारहासकणवीररौद्रभयानकाः ।

बीभत्साद्भुतज्ञानाश्च नवचित्ररसाः ॥

तत्र यत्कान्तिलावध्यलेखान्माधुर्यकुम्भरम् ।

विदग्धवेशाभरणं शृंगारे क्षु रसे भवेत् ॥

यत्कुञ्जवामनप्रायभीषट्किटवर्णम् ।

दृष्ट्वा च हस्तं संकोष्य तत्स्थाद्धास्यकरं रसे ॥

याञ्च्चाबिरहासनस्थागविक्रमव्यसनविभु ।

अनुकम्पितकं यत्स्यात्सिंहेत्कणारसे ॥

पादव्यविकृतिकोषविषस्यर्था न कूचणम् ।

वीप्रशस्त्राभरणवत्कृतं रौद्ररसे भवेत् ॥

प्रतिज्ञागर्भशौर्यादिज्वलन्बौद्धार्थदर्शनम् ।

सस्मर्य सञ्जुटिबहीरं वीररसेद्भुतम् ॥

कुण्टदुर्बलशोभनसर्पिर्ह्रस्वव्यापादकादि ।

तत्स्थाद्भयानकरसे प्रयोगे चित्रकर्मजः ॥

श्मशानगर्हितं घातकरणं स्थानदारुणम् ।

यच्चित्रं चित्रकच्छेष्टं तद्बीभत्सरसे भवेत् ॥

यदा विनीतरोमाञ्चचिन्तां तादर्थ्यमुत्थानतम् ।

प्रवर्शयति चान्योऽन्यं तदद्भुतरसाध्यम् ॥

यद्यत्सौम्याकृतिप्यानधारणासनबन्धनम् ।

तपस्विजननूयिष्ठं तत्तु ज्ञान्ते रसे भवेत् ॥

(समरांगनसूत्रधार)

मृगादि एकादश-

चित्ररत्न—रसानामय बध्नामो दृष्टीनां चेह लक्षणम् ।
 तदायता यतश्चित्रे भावव्यक्तिः प्रजायते ॥
 शृंगारहास्यकरुणा रौद्रप्रेयोभयानकाः ।
 बीर (प्रत्ययास्ती ?) च बीभत्सश्चाद्भुतस्तथा ॥
 शान्तश्चैकादशोऽस्युक्ता रसाश्चित्रविशारदः ।
 निगद्यते क्रमेणैवा सर्वेषामपि लक्षणम् ॥
 सभूकस्य (कटीक्षपेच ?) तथा प्रेमगुणान्वितः ।
 यत्रेष्टललिता चेष्टा स शृंगारो रसः स्मृतः ॥
 विकासिललितापाङ्गो मृदु च स्फुरिताम्बरः ।
 लीलया सहितो यश्च स हास्यो रस उच्यते ॥
 अभुक्षितभक्षपेक्षान्तः शोकसङ्कुचितेक्षणः ।
 विस्तप्तपक्षपक्षयुक्तः प्रोच्यते करुणो रसः ।
 निर्माजितललाटान्तः संरक्तोद्भूतलोचनः ।
 वन्तबद्धाधरोष्ठो यः स रौद्रो रस उच्यते ॥
 अर्बलाभसुतोत्पत्तिप्रियदर्शनहर्षजः ।
 स जातपुलकोद्भवो रसः प्रेम स उच्यते ॥
 वैरिर्बर्मावित्राससंभ्रमोदभ्रान्तलोचनः ।
 हृदि संक्षोभयोगाच्च रसो ज्ञेयो भयानकः ॥
 (अष्टावष्टम्भसमेर्षा ?) सूत्रसङ्कुचितानतः ।
 र्धर्मवीर्यबलोत्पन्नः स बीरस्तु रसः स्मृतः ॥
 (इष्टुप्तसितत्र कस्तक ?) स्तिमिततारकः ।
 टि०—इह बीरावनन्तरयोर्द्वयोरसयोर्लक्षणं लुप्तम्
 असम्भाव्यं विलोक्यार्थमद्भुतो जायते रसः ॥
 अविकारैः प्रसन्नश्च भूनेत्रवनादिभिः ।
 अरागाद् विषयेषु स्याद् यः स शान्तो रसः स्मृतः ॥
 इत्येते चित्रसंयोगे रसाः प्रोक्ताः सल्लक्षणाः ।
 भानुषाणि पुरस्कृत्य सर्वस्तत्त्वेषु योजयेत् ॥

विष्णुधर्मोत्तर एव समरांगन के इन अवतरणों की तुलनात्मक समीक्षा में यह निर्देश्य है कि जहाँ विष्णुधर्मोत्तर में काव्य एवं नाट्य में प्रसिद्ध नवरसों की ही अवतारणा है

वहाँ समरागण में चित्रोचित उनमें परिवर्तन, सस्करण एवं परिवर्द्धन भी द्रष्टव्य है । समरागण में काव्य एवं नाट्य में प्रसिद्ध रसों के विपरीत प्रेम तथा एक अज्ञात (दे० ऊपर की टि०) रस की उद्भावना है । अतएव चित्र-रसों की संख्या ९ से ११ हो गयी । इसके अतिरिक्त समरागण में एकादश रसों की सयोजिका चित्रोचित निम्नलिखित बटारह रस-दृष्टियों का भी वर्णन हुआ है —

रसदृष्टि	रस	रसदृष्टि	रस
१-ललिता	शृंगार	१०-योगिनी	शान्त
२-हृष्टा	प्रेमा	११-वीना	करुणा
३-विकामिता	हास्य	१२-वृष्टा	वीर
४-विकृता	भयानक	१३-विह्वला	भयानक तथा करुण
५-अकुटी	?	१६-शक्तिता	" "
६-विभ्रमा	शृंगार	१५-कुचिता	भयानक
७-सकुचिता	"	१६-जिह्वा	?
८- ?	?	१७-मय्यस्था	ज्ञान
९-ऊर्ध्वगता	?	१८-स्थिरा	?

अन्तु, इन रसों तथा रसदृष्टियों के लक्षणों की व्याख्या न कर यहाँ पर इस सिद्धान्त की कुछ विशेष सीमासा करनी है । समरागण मध्यकालीन कृति है । मध्यकाल में विरोधकर पूर्वमध्यकाल में सभी शिल्प-कलाओं में एक अच्छी प्रौढ़ता आ गयी थी । प्रासाद-कला, मूर्तिकला तथा चित्रकला—इन तीनों का एक प्रकार से चरम विकास हो गया था । अतः समरागण का चित्र-रस-विवेचन काव्य-शास्त्र की एकमात्र अनुकृति नहीं है । चित्रोचित अभिव्यंजना के लिए इन रसों के लक्षणों का मौलिक रूप से यहाँ पर निर्माण किया गया है । समरागण के प्रथम प्रवचन-‘तदायत्ता यतश्चित्रे भावव्यक्ति प्रजायते’—में ही चित्रों में रसोन्मेष के मर्म की व्याख्या है । हम जानते ही हैं कि काव्य में रस-निष्पत्ति सर्वप्रधान उद्देश्य होता है परन्तु चित्र में भाव प्रकाशन ही परम पुरुषार्थ है । यह भावप्रकाशन रसों के द्वारा जब होता है तो लोकोत्तर चित्र का जन्म होता है । चित्र में रसोन्मेष का यह महा मर्म है । इसके अतिरिक्त इस सम्बन्ध में दो प्रमुख सीमासाएँ और आवश्यक हैं । समरागण में उपर्युक्त अवतरण की अन्तिम पंक्ति—‘मानुषाणि पुरस्कृत्य सर्वसत्त्वेषु योजयेत्’—बड़ी ही भाषिक है । रसानुभूति अभी तक हमने मानवों और देवों में ही देखी थी परन्तु समरागण तो सभी प्राणियों को उसका अधिकारी बनाता है । यह प्रवचन कला के अन्तर्गत में निहित परम तथ्य का उद्भावक है अर्थात् यदि पशु और पक्षी चित्र में भावाभिव्यक्ति करने में समर्थ पाये जाते हैं तो यह वास्तव में कलाकार का

परम पाटव है। चित्रकार की यह कृति विधाता से भी विलक्षण कृति बन जाती है। प्रतिमाकला में हमने देखा कि मुद्राओं के द्वारा गूंगे देवता हमसे बातें करते हैं। उसी प्रकार यदि पशु-पक्षी भी अपने भावप्रकाशन में चित्रकार के कौशल से समर्थ हो सकें तो कला का यह आश्चर्य नहीं यह उसकी पूर्ण अभिव्यक्ति है। इस प्रकार रसायता काव्य-कला तथा भावायता चित्र-कला दोनों ही महोदर बहने हैं।

हमारे पीछे हमने चित्रजन्म के सम्बन्ध में नृत्य-शास्त्र पर निर्देश किया था। चित्र और नृत्य का यह जन्य-जनक भाव सम्बन्ध भी चित्रकला में रसोन्मेष की महत्ता पर ही प्रवचन करना है। विष्णुवर्मोत्तर एवं समरागण के निम्न प्रवचनों को देखिए—

(विष्णुवर्मोत्तर)

चित्र एवं नाट्य—यथा नृते तथा चित्रे त्रैलोक्यानुकृतिः स्मृता ।

दृष्टयश्च तथा भावा अङ्गोपाङ्गानि सर्वशः ॥

कराश्च ये महानृते पूर्वोक्ता नृपसत्तम् ।

त एव चित्रे विज्ञेया नृत्तं चित्रं परं मतम् ॥

(समरागणसूत्रधार)

हस्तेन सूचयन्नर्थं दृष्ट्या च प्रतिपादयन् ।

सजीव इति दृश्येत् सर्वाभिनयदर्शनात् ॥

आङ्गिके चैव चित्रे च प्रतिमासाधनमुच्यते ।

(भवेदग्राह्यं ?) स्तस्मादनयोश्चित्रमाधितम् ॥

इन दोनों अवतरणों के परिशीलन से यह पर्याप्त प्रकाश पड़ता है कि चित्रकला नाट्यकला पर आधारित है और उस आधार का प्रमुख प्रयोजन रसायता भावाभिव्यक्ति जो समरागण के प्रवचन में पूर्णरूप में स्पष्ट है। वास्तव में चित्र भी नाट्य है। नाट्य चित्रों की भावा है। चित्र, नृत्य दोनों में अनुकरण समान है। नाट्य के हस्त ही चित्र की मुद्राएँ हैं। इस प्रकार चित्ररचना में रसोन्मेष के द्वारा जो चैतन्य प्रस्फुटित होता है, जो वर्तना विकसित होती है तथा जो भाव प्रकाशन सुगम बनता है उसी का नाम रसोन्मेष है। अन्त में चित्रशास्त्र और रमशास्त्र के कतिपय अन्य सिद्धान्तों का भी उद्घाटन यहाँ पर अभिप्रेत है जिससे चित्रकला में रसोन्मेष—इस सिद्धान्त का और अधिक पोषण हो सके।

चित्र में रससिद्धान्त—चन्द्रालोककार जयदेव और उनके टीकाकार पद्मगुण्ड वैद्य-भाष्य रससिद्धान्त को चित्र में भी व्यवहृत करते हैं। निम्न कारिका निर्दिष्ट है—

काव्ये नाट्ये च कार्ये च विभावाद्योविभाबितः ।

आस्वाद्यमानैकतनुः स्थायी भावो रसः स्मृतः ॥

टि०—यहाँ पर कार्य का अर्थ टीकाकार ने चित्रादि रचना लिया है ।

चित्र में काव्यसिद्धान्त—काव्याचार्यों के निम्नलिखित प्रबंधनों को पढ़िए और चित्र तथा काव्य इन दोनों को सहोदर भाई के रूप में देखिए —

वामन की काव्य परिभाषा तथा काव्य सिद्धान्त—“रीतिरात्मा काव्यस्य”—
काव्यालंकार सूत्र । “एतासु तिसृषु रेखास्त्विव चित्र काव्य प्रतिष्ठितम्”—वृत्ति

टि०—वामन की इस वृत्ति को देखकर विष्णुधर्मोत्तर का निम्न प्रबंधन किसे नहीं स्मरण आयेगा—“रेखा प्रशंसति आचार्या” ।

वामन अपनी ‘काव्यालंकारसूत्रवृत्ति’ में पुन चित्रों पर उतरते हैं—

यथा विच्छिद्यते रेखा चतुरं चित्रपण्डितः ।

तथैव वागपि प्राज्ञः समस्तगुणगुम्फिता ॥

जो हमें विष्णुधर्मोत्तर के—‘वर्णाद्वयमितरे जनाः’ की याद दिलाता है । वामन ने कान्ति नामक गुण की परिभाषा में ‘औज्ज्वल्य कान्ति,’ लिखा है । पुन. ‘वृत्ति’ में लिखते हैं—‘वन्धस्य उज्ज्वलत्व नाम यत् असौ कान्तिरिति, तदभावे पुराणच्छाये त्युच्यते’—पुन सूत्रों में आकर लिखते हैं—

‘औज्ज्वल्यं कान्तिरित्याहुर्गुणं गुणविहारदाः ।

पुराणचित्रस्थानीयं तेन वन्धं कवेर्बधः ॥’

राजशेखर के काव्य सिद्धान्तों में चित्र—दे० बालभारत अथवा पंचपाण्डव - ‘किञ्च स्तोक्तम्’ कलापकलनश्यामायमानं मनाक् धूमश्यामपुराणचित्ररचनारूपं जगज्ज्वापते’ यहाँ पर गोधूलि के समय के बालावर्ण की उपमा पुराने चित्र से दी गयी है जो धूम में घुमिल हो गया है ।

भट्टतैत्ति—अभिनवगुप्त ने अपने गुरु भट्टतैत्ति के मत प्रदर्शन पुरस्सर अभियन की जो परिभाषा की है वह चित्रानुरूप रूप का अर्थ चित्र में पर्यसवमित किया है और नाट्य—

१. वामन के इसी सूत्र की व्याख्या में रत्नेश्वर—(दे० उनकी सरस्वती कण्ठाभरण की टीका) में लिखते हैं : यथा चित्रस्य लेखा अङ्गप्रत्यङ्गः लावण्योन्मीलनक्षमा तथा रीतिरिति द्वितीय विस्तरः ।

२. वामन ने नाटक के चित्र के साथ कंसी सुन्दर तुलना की है—दे० काव्यालंकार-सूत्रः—‘सन्वर्धेषु वशरूपकं नाटकादि श्रेयः तद्वि चित्रपटवत् विशेषसाक्षत्वात्’

शास्त्रों की जो परम्परा है उससे हम परिचित ही हैं, जैसे 'अवस्थानुकुनिर्नाट्य रूप दृश्य-तयोच्यते'—'रूपकं तद् भवेद् रूप दृश्यत्वान् प्रेक्षकैरिदम्' ।

राजानक कुन्तक की निम्न कारिका तथा उसकी वृत्ति द्रष्टव्य है —

मनोऽनफलकौलेस्त्ववर्णच्छायाधियः पृथक् ।

चित्रस्येवमनोहारि कर्तुः किमपि कौशलम् ॥

फलकमालेख्याधारभूता भित्ति, उल्लेख चित्रसूत्रप्रमाणोपपन्न रेखाविन्यासमात्र वर्णा रञ्जकद्रव्यविशेषा, छाया कान्ति । तदिदमत्र तात्पर्य—यथा चित्रस्य किमपि फलकाद्यु-पकरणकलाप व्यतिरेकि सकलप्रकृतपदार्थ जीवितायमान चित्रकारकौशल पृथक्त्वेन मुख्यतयोद्भासते । कुन्तक यहाँ पर चित्र-शास्त्रों में जिन मिद्धान्तों का निरूपण हुआ है उन सबकी एक साथ अवतारणा करते हुए दिखाई पड़ते हैं—चित्राधार, फलक तथा भित्ति आदि । वर्तना-मिद्धान्त रेखादि तथा वर्णविन्यास के छाया, कान्ति, औज्ज्वल्य आदि गुण ।

चित्र तथा ध्वनिसिद्धान्त—पीछे हमने चित्र में भावाभिव्यक्ति के सिद्धान्त को मान लिया है । तदनुसार 'रमी' की अभिव्यक्ति के लिए नाना भाव-योजनाएँ आवश्यक हैं—भावाविषय, भावानुभव, भावपरिणाम आदि भावों के बिना रस-विशेष की न तो अभिव्यक्ति हो सकती है और न प्रधान भाव का प्रकाशन । अतः इन भाव-योजनाओं के द्वारा हम ध्वनिसिद्धान्त का स्पष्ट रूप से अनुगमन करते हैं । हम पहले ही कह चुके हैं कि भारतीय कला का प्राण उपलक्षणात्मकता है जिसको हम सिम्बोलिज्म के नाम से पुकार सकते हैं । आगे हम देखेंगे (दे० रूप-निर्माण—लैडस्केप पेंटिंग) कि बहुत से चित्रणीय पदार्थ चित्रित नहीं किये जाते अर्थात् अभिधेय नहीं रहते सबग्न व्यग्न रहते हैं । जैसे मार्ग का चित्रण ऊँटों के काफिले से, रात्रि का चित्रण चोंगे से । वास्तव में यदि गम्भीरता से देखा जाय तो चित्ररचना चालुरी में काव्यकला पाठव से भी अधिक ध्वनि का अनुगमन है । काव्य में स्वशब्दवाच्येतु दोष माना गया है । उसी प्रकार चित्र का शीर्षक चित्र का दूषण है । चित्र को देखकर चित्रणीय पदार्थ की पूर्ण अभिव्यक्ति चित्र-कार का परम कौशल है ।

रूप-निर्माण (पारम्पर्य आदि)

इस अध्याय का विषय चित्ररचना के उस अंग पर विवक्षा प्राप्त है जिसको आधुनिक भाषा में 'कन्वेन्शन्स इन पेंटिंग' कहा जाता है। हमने देखा तीनों भुवनो के समस्त पदार्थ—वे स्थावर हों अथवा जगमग सभी चित्र के विषय हैं। अतः बड़े-बड़े विषयों को चित्र के छोटे आकार में अथवा उसके छोटे ढाँचे में कैसे ढाला जाय। आजकल कला-सिद्धान्तों के निरूपण में यथार्थवाद तथा आदर्शवाद चल पड़े हैं परन्तु भारतवर्ष की कलाओं में विशेषकर मनोरम कलाओं में—काव्य, नाट्य, संगीत, चित्र आदि सभी कलाओं में जो मूलभूत चेतना है उसे हम उच्चानिउच्च आदर्शवाद तथा महनीयतम सस्कृति के व्यापक कलेवर में अनुप्राणित पाते हैं। भारत का यही मंगलमय पारम्पर्य है परन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि इसमें यथार्थवाद का अभाव है। भारतीय पारम्पर्य में यथार्थवाद और आदर्शवाद दोनों ही विद्यमान हैं। काव्य और चित्र, नाट्य तथा संगीत में बिना पारम्पर्य के कलाकार पगु है। पारम्पर्य कला का जीवन है और रूप-निर्माण का विधायक है। कविता में जो नाना प्रकार के अलंकार हम देखते हैं वह भी एक प्रकार का पारम्पर्य है। मयू की गोभा के लिए कमल और चन्द्र की ओर हँस जाते हैं परन्तु पारम्पर्य में यथार्थवाद और आदर्शवाद दोनों का किस प्रकार निर्वाह हो सके इसके लिए तत्तत् शास्त्रों में कुछ निर्धारण है, वे ही पारम्पर्य के मानाधार हैं। परन्तु कलाकार अपने निजी अनुभव तथा अपनी निज की प्रतिभा के द्वारा उसमें नये-नये उन्मेषों का भी यथास्थान प्रयोग करता है। इस प्रकार यथार्थवाद को हम फोटोग्राफी की तरह यथावत चित्रण नहीं मान सकते। काव्य के स्वभावोक्ति अलंकार में भी यथावत चित्रण होने पर भी कवि के उन्मेष का अभाव नहीं होता अन्यथा उसका चमत्कार ही जाना रहे। यही सत्य चित्रकला में भी लागू होता है। आगे हम देखेंगे कि निशा, आकाश, भूमि, पर्वत, समुद्र, जल आदि के चित्रण में और उन चित्रणों में चमत्कार लाने के लिए किसी न किसी पारम्पर्य अथवा कन्वेन्शन की सहायता अपेक्षित होती है। इस दृष्टि से यथार्थवाद काव्य का भी विषय है और वह चित्रकला तथा मूर्तिकला का तो प्राण है। शिशु-पालवध (दे० ३.५१) में जीवित मार्जार को भी कृत्रिम मार्जर प्रेक्षक मान रहे हैं और रघुवश (दे० १६-१६) चित्रगत सिंह का गजों पर आक्रमण प्रेक्षक लोग सच्चा मान रहे हैं। इसी प्रकार के नाना निदर्शनों की उपस्थापना से चित्रकला और मूर्तिकला में यथार्थवाद

का प्रदर्शन दिखाया जा सकता है। इसी यथार्थवाद को समझाने के लिए प्राचीन चित्राचार्यों ने चित्र के नाना प्रकारों में विद्ध अथवा सत्य चित्र भी एक प्रकार माना है। अथच पीछे हमने वर्तना-विन्यास के सहायक जिम मौलिक सिद्धान्त की ओर मकेन किया है वह प्रकाश तथा छाया के अंकन के लिए क्षयवृद्धि सिद्धान्त है। इसमें भी चित्र-कार का यथार्थ चित्रण ही परम प्रयोजन है और उसी के परिणामस्वरूप इन सिद्धान्तों का आविर्भाव है। वर्णविन्यास के द्वारा चित्र की वर्तना में उपकारक क्षयवृद्धि का सिद्धान्त भारतीय चित्रकला का एक अत्यन्त उपकारक सिद्धान्त है। यह परम्परा मध्यकालीन चित्राचार्यों की ही नहीं है बल्कि महाभारत में भगवान् व्यास ने भी इस तथ्य की बड़ी सुन्दर अभिव्यञ्जना की है—

‘अतध्याम्यपि तथ्यानि दर्शयन्ति विषयक्षणाः ।

समे निम्नोन्नतानीव चित्रकर्मविदो जनाः॥’

आगे के कवियों में भी तथा काव्याचार्यों में भी क्षयवृद्धि का यह सिद्धान्त पूर्ण प्रतिष्ठा को प्राप्त था। अतः चित्रकला का यह क्षयवृद्धि सिद्धान्त हमारे देश में सदैव अपनाया गया। जो लोग इसे आधुनिकों की चीज कहने लगे हैं वे बिल्कुल अज्ञ हैं। चित्रकला के ग्रन्थों तथा कवियों के काव्यों में भी इस सिद्धान्त पर सकेन है बल्कि भारत के सभी चित्र-पीठों पर जो चित्रण प्राप्त होते हैं उनमें भी यह सिद्धान्त पूर्णरूप से जागरूक है। अजला, बाघ की चित्रकलाओं में इस सिद्धान्त का सर्वाधिक दर्शन होता है। इस सिद्धान्त में भारतीय चित्रकला का सर्वातिशायी आदर्श यथार्थवाद ही माना जायगा परन्तु हम पीछे कई बार सकेत कर चुके हैं कि चित्र का विषय बड़ा व्यापक और विद्याल है अतः सभी विषयों का चित्र के छोटे दायरे में यथावत चित्रण असम्भव है। अथच प्राचीन चित्रकला के परमोपजीव्य विषय देव, दानव, गन्धर्व, यक्ष, किन्नर रहे हैं। इन अमर्त्यों को किम मर्त्यं न देखा है। अतः बहुत से काल्पनिक चित्रणों में तथा अदृश्य विषयों के चित्रण में यथार्थवाद के परिपालन के लिए कतिपय पारम्पर्यों का अनुगमन आवश्यक है। चित्रकला में पारम्पर्य के मौलिक विकास में इसी तथ्य की विकास—कहानी है।

जहाँ तक क्षयवृद्धि के पारम्पर्य की बात है वह एक प्रकार से सीमित है। अतः बसीमित चित्रकला के लिए यह सीमित सिद्धान्त सर्वत्र उपकारक नहीं हो सकता। अतः प्राचीनों ने हमारे लिये रूपनिर्माण के नाना पारम्पर्यों की उद्भावना की है। इसके अतिरिक्त हमने पीछे ‘चित्रो में रसोन्मेष’ के प्रकरण में देखा कि चित्रकला को एकमात्र बाध्य रखना उसको गिराना है। जिस प्रकार वाच्यमय काव्य अथवा काव्य माना जाता है उसी प्रकार दर्पणसादृश्य-विधायक चित्र भी एक प्रकार से अथम चित्र है। चित्र को काव्य में ध्वनि की प्रतिष्ठा से प्रतिष्ठित करने के लिए चित्र में पारम्पर्यों की

महायता ली गयी है। अतः व्यंग्य काव्य का ही गुण नहीं चित्र का भी वह परम गुण है। इस दृष्टि से काव्य के समान चित्र भी व्यक्ताव्यक्तकामिनीकुचकलशवतमनोरम तथा व्यञ्जक दोनों ही बन जाता है। नाट्य की हस्त मुद्राओं से हम परिचित हैं। प्रतिमा के नाना स्थानों से भी हम परिचित हैं। संगीत के लयों के मर्म को भी हम जानते हैं तो फिर चित्र को भी किन्हीं ध्वन्यात्मक उपादानों से विभूषित करना है कि नहीं? अन्यथा विष्णुधर्मोत्तर के निम्न प्रवचन का क्या अर्थ?—

यथा नृसे तथा चित्रे त्रैलोक्यानुकूल्यं स्मृता ॥

दृष्टयश्च तथा भाषा अङ्गोपाङ्गानि सर्वशः ।

कराण्य ये महा (मया?) नृसे पूर्वोक्तानुपसप्तम् ।

त एव विज्ञेया नृसं चित्रं परमतम् ॥

अस्तु, पारम्पर्य के आनुषंगिक आदर्शवाद तथा यथार्थवाद की अवतारणा से यहाँ अभिप्राय एकमात्र प्राचीनों की उम पद्धति की ओर संकेत था जिसे हम रूप-निर्माण कहते हैं और जो इस अध्याय का विषय है। चित्र-विषय के प्रतिपादन में गिल्परत्न के उक्त महान् उद्धोष का पुनः स्मरण कराते हैं—‘जङ्गमा म्बावराश्वैव ये सन्ति भुवन-त्रये । तत्तत्स्वभावतस्तेषां करणं चित्रमूच्यते’—अतः इन्हीं अदृश्य अनुद्भाव्य विषयों को भी दृश्य एवं प्रोद्भाव्य बनाने के लिए रूप-निर्माण में पारम्पर्य (कन्वेन्शन्) की महायता आवश्यक है। मर में अगणित बाल हैं। भूविक्षेप भी भाव प्रकाशन में बड़े सहायक हैं। मुख की आकृति भी चित्र का कम व्यञ्जक नहीं। बड़े-बड़े पर्वत, अगाध समुद्र, निरवधि आकाश—इनका कैसे चित्रण किया जाय? देवों की कितनी योनियाँ हैं? मानव की योनियों में कितनी कोटियाँ हैं? जल, जनपद, वायु के विश्व में कितने प्रकार हैं? भू-मण्डल के नाना आवर्तों को किसने देखा? नक्षत्र-मण्डल के नक्षत्रों को किसने गिना? कहाँ तक कहा जाय? इस चित्रमय विशाल विश्व के विचित्र विषयों की कैसे उद्भावना हो? उनका किम प्रकार से चित्रण हो—इन्हीं प्रश्नों का उत्तर तथा इसी समस्या का समाधान चित्रमूर्त के लेखक ने रूप-निर्माण की पद्धति में आवश्यक पारम्पर्य पद्धति की प्रस्तावना की है। यहाँ पर यह भी मूच्य है कि इस दृष्टि से चित्र एव प्रतिमा के जो नाना मानाधार प्रकल्पित किये गये हैं वे पारम्पर्य के ही बोधक हैं तथा अनुगामी भी। मानवों, दैत्यों, यक्षों, किन्नरों, देवों, दानवों, गन्धर्वों, ऋषियों, राजाओं, ब्राह्मणों आदि के प्रमाण एक से नहीं हो सकते। अतएव चित्रशास्त्र में जिन पंच प्रमुख मानाधारों—हम, शयन, रुक्म, भद्र तथा मानव्य—की अवतारणा की गयी है वे भी इसी मौलिक सिद्धान्त के उद्भावक हैं। अस्तु, विस्तार से विराम लेकर अब रूप-निर्माण को देखें।

रूप-निर्माण

विषय

नृप तथा चक्रवर्ती

देवगण

ऋषिगण

गन्धर्व

ब्राह्मण

मन्त्री, पुरोहित

तथा सावत्सरिक

दैत्य तथा दानव

विद्याधर

पिशाच, बामन

कुब्ज तथा प्रमथ

किन्नर

राक्षस

नाग

यक्ष

देवताओं के गण

वेष्ट्यागण

कुलस्त्रियाँ

विषवाएँ

कचुकी

सेनापति

योद्धा

आयुधीयपदानिगण

धनुर्धर

विशेषताएँ

महापुरुष लक्षण, जानु-याद-कर

यथारूप, पांडशवर्षीय

जटाजूटोपशोभित, कृष्णाजिनोत्तरासग, दुर्बल, नेत्रस्त्री

शेखरमुकुटोपशोभित

ब्रह्मवर्चस्वी, शुक्लाम्बरधारी

सर्वालकारसयुक्त तथा सोष्णीश अर्थात् साफा बाँधे हुए

भृकुटीमुख, वर्तुलनाश, भीमवक्त्र तथा उद्धतवेष

मपत्नीक, माल्यालकारधारी, खड्गहस्त तथा गगनस्थित

दे० मान

..

दो प्रकार के—नृमुख तथा हयविग्रह (एक रूप),

अश्वमुख तथा नृदेह (दूसरा रूप) अथवा अश्वमुख सर्वालकारधारी

गीत-वाद्य-समायुक्त एवं द्युतिमान्

उत्कच, विकलाक्ष तथा भीषण

देवाकार एवं कणविराजित

मालकार

नानावेश, नानायुधधारी आदि

शृंगारसम्मत वेश

गज्जावती, मालकार परन्तु भडकीले नहीं

पलितकेश, शुकसवस्त्र धारण किये हुए तथा अलकारविरजित

बृद्ध

पीनम्बन्धभुजध्रीव, परिमाणोच्छ्रित, त्रितरंगललाट, व्योम-

दृष्टि, महाकटि तथा दृष्ट

भृकुटीमुख, उद्धतवेष, उद्धतदर्शन

खड्गचर्मधर, कर्णाटकवपुर्धर,

दारुबाणधर, नगी जघिवाले, अनुद्धतवेष तथा पैंगे में चम्पल

पहने हुए

विषय

विशेषताएँ

हस्त्यारोही	श्यामवर्ण, जूटकेश तथा सालकार
अश्वारोही	उद्दीप्तवेश
बन्दी	उद्धतवेश, मित्रादर्शितकण्ठ तथा उन्मुख दृष्टि
आर्हिवानक (हेराल्ड्स)	कपिल तथा केकरेक्षण
दण्डपाणि योद्धा	दानवों के समान
प्रतीहार	पाश्वर्बद्ध खड्ग, दण्ड धारण किये हुए
वर्णिक *	ऊँचे-ऊँचे साफा बाँधे हुए
गायक, नर्तक आदि	उद्धतवेश तथा आसन्नप्रलित एव स्वर्णभूषणविभूषित
पारंजानपद	शुभ्रवस्त्रविभूषण, विनम्र स्वभाव, प्रियदर्शी
पहलवान (मल्ल)	लम्बे, भयानक, पीनगात्र, पीनघ्रीवशिरोधर तथा तीक्ष्ण
वृषभ तथा सिंह	प्रकृति की गोद में—चरागाह तथा जंगल
नदियाँ	शरीरधारी, अपने बाहनों पर (जैसे गंगा मकर पर), हाथ में पूर्ण कुम्भ लिये हुए तथा घुटने टेके हुए
पर्वत	शिखरमनाथ
भूमण्डल	देवी के रूप में हाथ में द्वीपों को लिये हुए
समुद्र	शिखरपाणि तथा रत्नपात्रकर एव प्रभा के स्थान पर सलिल प्रदर्शन
निधियाँ	पात्र अर्थात् कुम्भ रूप में, शिवनिधि शिव के आकार में, पद्मनिधि पद्म के आकार में
आकाश	विवर्ण तथा खगाकुल, तात्कामण्डित दिव
भूमि	जागल, अल्प तथा मिथ्र अपने-अपने गुणों के साथ
पर्वत	शिलाजालों, शिखरों, धातुओं, पेटों, निर्जंगों से तथा भुजंगों से युक्त
वन	नानाविध वृक्षां, विहंगों एव श्वापदों से सनाथ
जल	अनन्त मत्स्य एवं कच्छियों से युक्त । कमल अथवा अन्य जलीय जन्तु प्रदर्श्य हैं
नगर	मन्दिरों, राजप्रामादों, बाजारों, मार्गों, राजमार्गों से मूख्य
ग्राम	गस्तों के साथ-साथ दोनों तरफ बगीचे और झाड़ियाँ
दुर्ग	अपने उचित स्थान पर वस्त्र एव अट्टालकों सहित
आपणभूमि	पण्ययुक्त अर्थात् दुकानों सहित
आपानभूमि	पियवकड लोगों से आकुल

जुआरी	छूतसक्त तथा उत्तरीयविहीन हारे हुए शोकसमायुक्त तथा उत्थित हुए दृष्ट
रणभूमि	चतुरंगबलोपेत तथा प्रहार करते हुए नरो से युक्त और मृत शरीरो के रक्त से प्रपूर्ण
स्मशान	क्षिप्त एव शवों से सूच्य
मार्ग	ऊँटों के काफिलों से सूच्य
रात्रि	(अ) नक्षत्रादि चन्द्र एव तारों से (ब) उल्लू बोलते हुए तथा (स) आम्र तस्कर अर्थात् चोरो के द्वारा
उप काल	सारुण, भ्रान्तिदीप तथा क्तुकुकुट
दिन	कर्मव्यग्र जनप्राय
सन्ध्या	सन्ध्यावन्दन के लिए उत्थित ब्राह्मणों के द्वारा
अंबेरा	अपने घर के लिए दौड़ते हुए लोगों के द्वारा
चाँदनी	कुमुदविक्रम तथा कमल-सकोच
सूर्य	धके हुए प्राणियों के द्वारा
वसन्त	फुल्ल वृक्ष, कोकिलागाय, मधुर गुजन तथा प्रहृष्टनरनारीक
श्रीराम	वलान्त नरो एव मृगों का वृक्षों की छाया के नीचे आना, भैमां का कीचड़ में नहाना, जलाशयों का सूखना, पक्षियों का वृक्षों में लीन रहना, सिंह-व्याघ्रों का युद्धाभो में न निकलना
वर्षा	पानी से भरे हुए बादल, इन्द्रधनुष, बिजली की चमक आदि
शरद्	फलों से लदे पेड़, मस्य से भरे क्षेत्र, जलाशयों में हंमों का विहार
हेमन्त	कुहरे का वातावरण, लून वसुन्धरा
शिशिर	सम्पूर्ण दिग्मण्डल हिमाच्छादित, ठंड से पीड़ित मानव परन्तु वायम और मातंग हृष्ट

अन्तु, विष्णुधर्मोत्तर कथित इस सक्षिप्त रूपनिर्माण-तालिका की अवतारणा के उप-
रान्त अब अन्त में एतद्विषयक कतिपय अन्य निर्देशों की प्रस्तावना भी आवश्यक है, जो
चित्र-प्रतिमा के शरीरावयवों के निर्माण में ही अत्यन्त उपकारक नहीं वरन् उन अवयवों
की रचना में प्रकृति के इस विशाल वानस्पत्य तथा पशु-समार से कौन-कौन आधार हम
ले सकते हैं अथवा जनपद विशेष की वेश-भूषा के अनुरूप कौन-कौन से अग किम प्रकार
से चित्र्य है—इन सभी समस्याओं तथा उपकरणों के समाधान और साधन में आवश्यक
इस अत्यन्त प्रतिष्ठित ग्रन्थ के निम्नलिखित कतिपय अन्य प्रवचन भी अवतारणीय हैं ।

किसी भी जिज्ञासु कलाकार के लिए ये प्रवचन पूर्णरूप से ज्ञातव्य ही नहीं हैं वरन् कष्टस्थ कर लेने चाहिए —

केश (सभेव-प्रभेव) — तरङ्गभंगिनः सूक्ष्मा निजस्नेहाभ्यर्लकृताः ।

घनेन्द्रनीलसदृशाः केशाः कार्यास्तथा शुभाः ॥ १ ॥

कुन्तला वक्षिणावर्तास्तरङ्गाः सितकसराः ।

वर्धरा जूटप्रसरा इत्येताः केशजातयः ॥ २ ॥

नेत्र—चापाकारं भवेन्नेत्रं मत्स्योदरमथापि वा ।

नेत्रमुत्पलपत्राभं पद्मपत्रनिभं तथा ॥ ३ ॥

शशाकृति महाराज पद्ममं परिकीर्तितम् ।

चापाकारं भवेन्नेत्रं प्रमाणेन यथा स्त्रियः ॥ ४ ॥

मत्स्योदराख्यं कथितं तथा यच्चतुष्टयम् ।

नेत्रमुत्पलपत्राभं प्रमाणात् वक्ष्यं स्मृतम् ॥ ५ ॥

पद्मपत्रनिभं नेत्रं प्रमाणेन यथा नव ।

शशाकृति च विशेषं तथैव च यथा दश ॥ ६ ॥

स्वर्माणीगुलमानस्य यच्चानां प्रकल्पयेत् ।

चापाकारं भवेन्नेत्रं योगभूमिनिरीक्षणात् ॥ ७ ॥

मत्स्योदरकृति कार्यं नारीणां कामिनां तथा ।

नेत्रमुत्पलपत्राभं निर्विकारस्य शस्यते ॥ ८ ॥

व्रतस्य खतवर्धनं पद्मपत्रनिभं भवेत् ।

कुट्टस्य वेदनातंस्य नेत्रं शाराकृतिभवेत् ॥ ९ ॥

शृङ्खलादि—शृङ्खलः पितरश्चैव देवताश्च नराणिप ।

स्वप्रभाभरणाः कार्या क्षुतिमन्तस्तथैव च ॥ १० ॥

मुष्णन्तस्तेजसां तेजः परेषां नृपसत्तम ।

सम्यग्निर्वायं नृपते स्वधिया यद्योक्तं द्योतप्रमाणमनुकृष्यमनिन्दितं च ।

स्थानैरनेककिरणैः स्थिरभूमिस्पर्शः कार्यं तदेव सुकुमारमणिहारेणम् ॥ ११ ॥

पुनः नेत्र—नेत्रमुत्पलपत्राभं रक्तान्तं कृष्णतारकम् ॥ १२ ॥

प्रसन्नं दीर्घपद्मान्तं मनोज्ञं नृप सत्तम ।

देवतानां करं राजन् प्रजाहितकरं भवेत् ॥ १३ ॥

समे गोक्षीरवर्णानि स्निग्धे जिह्वाप्रपद्मले ।

प्रसन्ने पद्मनेत्रान्ते मनोज्ञे प्रियदर्शने ॥ १४ ॥

कृष्णतारे विशाले च नयने श्रीसुखप्रदे ।
 खतुरत्नं सुसम्पूर्णं प्रसन्नं शुभलक्षणम् ॥ १५ ॥
 अत्रिकोणमयकं च अविकारमुखं भवेत् ।
 दीर्घमण्डलचन्द्राणि त्रिकोणादीनि यानि च ॥ १६ ॥
 वर्यानि तानि देवानां प्रजासु शिबमिच्छता ।
 कार्या हंसप्रमाणेन देवा यवकुलोद्ग्रह ॥ १७ ॥
 तेषां च लोम कर्तव्यमक्षिपस्मसु च ध्रुवोः ।
 अतः शेषेषु गात्रेषु देवा यवकुलोद्ग्रह ॥ १८ ॥
 द्विरष्टवर्षाकाराश्च तथा कार्या दिवौकसः ।
 प्रसन्नवदना नित्यं तथा च स्मितदृष्टयः ॥ १९ ॥
 मुकुटः कुम्भलहरिः केयूरैरङ्गुलीस्तथा ।
 भूषितास्तेऽप्य कर्तव्याः शुभलक्षणाधारिणः ॥ २० ॥
 शोणीसूत्रेण महता पादाभरणधारिणः ।
 यशोपवीतवन्तश्च सावर्तसास्तथैव च ॥ २१ ॥
 जान्वधोलम्बिता कार्याः शोभिना कटिवासुता ।
 वामे मनुजशार्दूल दक्षिणे जानु दर्शयेत् ॥ २२ ॥
 अंशुर्लङ्का च तथा कर्म्यं देवतानां - मन्त्रेणैव ।
 प्रभा च तेषां कर्तव्या मूर्ध्नि मूर्ध्नः प्रमाणैश्च ॥ २३ ॥
 मण्डलाभा महारङ्गाः देवतातोऽनुकारिणी ।

देव-दृष्टि—ऊर्ध्वा दृष्टिरथो दृष्टिस्तिर्यक् तेषां विवर्जयेत् ॥ २४ ॥

हीनाधिका वा दीना वा क्रुद्धा रुक्षा तथैव च ।
 ऊर्ध्वा तु मरणायोक्ता शोकायाधः प्रकीर्तिता ॥ २५ ॥
 तिर्यग्धनविनाशाय हीना भवति मृत्यवे ।
 अधिका शोकजननी दीना च नृपसत्स ॥ २६ ॥
 रुक्षा धनक्षयाय स्यात् क्रुद्धा अपवित्राधिनी ।
 शातोदरी न कर्तव्या न कार्या चाधिकोदरी ॥ २७ ॥
 सक्षता च न कर्तव्या तथा यवकुलोद्ग्रह ।
 हीनाधिकप्रमाणा च रुजवर्णा तथैव च ॥ २८ ॥
 विदूतेन च वक्त्रेण नता च यवुनन्दन ।
 प्रमाणहीनैरङ्गैश्च त्वधिकैरपि पाषिब् ॥ २९ ॥

शातोदरी क्षुब्धयवा मरणायाधिकोदरी ।
 सस्रता मरणायोक्ता हीना । धनविनाशिनी ॥ ३० ॥
 अधिका शोकजननी रुखवर्णा भयप्रदा ।
 विषतेम च स्वप्नेण कुलनाशकरी भवेत् ॥ ३१ ॥
 प्राच्याभा धननाशाय दक्षिणेन च मृत्यवे ।
 पश्चिमेन सुतघ्नी च घोडम्भविषद्वये ॥ ३२ ॥
 प्रमाणहीना नाशाय अधिका देशनाशिनी ।
 अश्लक्षणा मरणायोक्ता क्रुद्धा स्वप्निनाशिनी ॥ ३३ ॥
 प्रमाणहीना प्रतिमा तथा लक्षणवर्जिताम् ।
 आवाहिता च विप्रेर्नानाविशानि विबौकसः ॥ ३४ ॥
 आविशन्ति तु तां नित्यं पिशाचा दंत्यबाहवाः ।
 तस्मात् सर्वप्रयत्नेन मानहीना विवर्जयेत् ॥ ३५ ॥
 आयुष्यं च यशस्यं च धनधान्यविवर्धनम् ।
 तदेव लक्षणापेतं धनधान्यविनाशनम् ॥ ३६ ॥
 देवा नरेन्द्र कर्तव्याः शोभायन्तः सर्वे तु ।
 भूगैर्गव्यवनामानां हंसाणां गतिभिः समाः ॥ ३७ ॥
 सलक्षणं चित्रमुद्गतिं धन्यं देशस्य कर्तुं वसुधाविपस्य ।
 तस्मात् प्रयत्नेन सलक्षणं तत् कार्यं नरैर्बलपरैर्यथावत् ॥ ३८ ॥

अर्थात् राजाओं के चित्रों में तीन सुन्दर रेखाएँ चित्रित करनी चाहिए। उनके केश स्नेहाभिलकृत, घनेन्द्रनील सदृश होने चाहिए। यहाँ पर चार प्रकार के केशों का वर्णन देखिए (श्लोक स० २)। नेत्र पाँच प्रकार के देखिए (श्लोक स० ३, ४)। इनके प्रमाण एवं विनियोग पर प्रवचन (श्लोक स० ५-६) पढ़िए। १०वे श्लोक में ऋषियों का वर्णन पढ़िए। ११वे में चित्र-विन्यासोक्ति भित्ति की विशिष्टताओं को देखिए। पुन १२ से १६वे में देवों के नेत्र किस प्रकार चित्र्य हैं—वर्णन पढ़िए। १७वे में देवों का आकर चित्र-शास्त्र में प्रतिपादित पञ्चविध—मानदण्ड—हंस, गज, रुक्क, भद्र तथा मालव्य—में से हम के प्रमाण में रचनीय है—यह प्रतिपादित है। १८वे में देवों की लोमवर्जित चित्र्य बताया गया है और उन्हें सदैव षोडश वर्षीय दिखाने का सकेत है। अथच आगे (१९-२३) देवताओं के चित्रों में उनकी प्रसन्नमुखता, हसमुख दृष्टि, मुकुटादि परिधान तथा यज्ञोपवीत तथा मेखला आदि के सन्निवेश पर निर्देश है, साथ-ही-साथ किसी भी देवचित्र में प्रभामण्डल अवश्य दर्शनीय है। चित्रकार को देवों की दृष्टि पर विशेष अभिनिवेश रखना चाहिए। उनकी दृष्टि न ऊपर को उठी हो न नीचे की ओर हो और न तिरछी हो, अन्यथा

चित्रकार के लिए बड़ा अशुभ (२४-२८) होता है। शास्त्र का पूर्ण आदेश है कि प्रमाणहीन कोई भी अंग न चूँ जाय और न अंगों में किसी प्रकार का दोष दिखाया जाय (२६-३४)। चित्र के सभी लक्षणों से सयुक्त प्रतिमा सदैव प्रशंसनीय होनी है, वह आयु, यश और धन-धान्य को बढ़ाती है। अथवा वही यदि लक्षणों में हीन हो तो धन-धान्य का विनाश करती है। सलक्षण चित्र धन्य है। वह देश, समाज, राजा, कर्त्ता, चित्रकार सभी के लिए शुभदायक है (३५-३७)।

विष्णुधर्मोत्तर का आदेश है कि चित्र की प्रतिमाओं की रचना जाति-अनुसार करनी चाहिए। चित्र के नाना प्रकारों में मत्स्य (मछली) चित्र में सादृश्यकरण बड़ा महत्त्वपूर्ण है, वह अनिवार्य है। अथवा चित्रकार को शास्त्रों के आदेशों का पूर्ण पालन करते हुए भी अपनी बुद्धि से चित्रणीय व्यक्ति अथवा वस्तु के रूप, वेश तथा रंग का अनुपात ठीक-ठीक करना चाहिए। जिस देश में जो मनुष्य उत्पन्न हुआ हो उसका चित्र उसी के मनुष्य बनाना चाहिए। देश, नियोग, स्थान, कर्म, आसन, शयन, ध्यान, वेश—सभी पर पूर्ण ध्यान देना आवश्यक है। जो चित्रकार सोते हुए को चेतनायुक्त और मृत को चैतन्य-रहित दिखा सकता है तथा चित्र में भी नीचे-ऊँचे का विभाग प्रदर्शित कर सकता है वही वास्तव में चित्रकार है। चित्र को देखने से चित्र हँसता हुआ, डरता हुआ, मुस्कराता हुआ, स्वास लेता हुआ, एक शब्द में सजीव—सा जब दिखाई पड़ता है तभी चित्रकार का परम कौशल है। विष्णुधर्मोत्तर में चित्र के इन्हीं मर्मों का विम्वन श्लोको में उद्घाटन हुआ है जो किसी भी जिज्ञासु कलाकार के लिए कठस्थ करने योग्य है—

यथाजात्यनुरूपेण वेषेण मनुजोत्तरम् ।

बुद्धं सुसदृशं कार्यं सर्वेषामविशेषतः ।
चित्रे सादृश्यकरणं प्रधानं परिकीर्तितम् ॥

बुद्ध्या रूपं यथावेशं वर्णं च मनुजोत्तरमाः ।
देशे देशे नराः कार्या यथावतस्तमुद्भवाः ॥
देशं नियोगं स्थानं च कर्म बुद्ध्या च धृततः ।
आसनं शयनं ध्यानं वेशं कार्यं नराधिप ॥

मुप्तं च चेतनायुक्तं मृतं चैतन्यवर्जितम् ।
निम्नोन्नतविभागं च यः करोति स चित्रवित् ॥

लसतीव च भूलम्बो बिम्बतीव तथा नृप ।
हसतीव च माधुर्य सजीव इव वृक्षयते ।
सदवास इव यच्चित्रं तच्चित्रं शुभलक्षणम् ॥

उपसंहार

(चित्रकला तथा चित्रकलाकार)

भारतीय चित्रकला के शास्त्रीय सिद्धान्तों की समीक्षा हमने पीछे के चार अध्यायों में की। उससे प्रकट है कि यह कला भी काव्य और संगीत के समान ऊँची और मनोरम है। चित्र का और नृत्य का पारस्परिक घनिष्ठ सम्बन्ध ही चित्र की इस प्रगस्त पृष्ठ-भूमि का निर्माण करता है। संगीत और काव्य के अपने-अपने दर्शन भी उद्भावित किये गये हैं। अतः उनकी महोदर चित्रकला भी दर्शन की दिव्य ज्योति में अननुप्राणित नहीं रह सकती। चित्र का दर्शन चित्रकार की निष्ठा एवं मनोयोग में अन्तर्हित है। चित्रकार की साधना ही चित्र का दर्शन है। काव्यप्रकाशकार मम्मट ने काव्य के कारण में शक्ति को प्रथम स्थान दिया है। आजकल के लोग शक्ति का अर्थ कवि की कल्पना के रूप में करते हैं। यह वास्तव में एक अति संकुचित बुद्धिवाद का विपरिणाम है। शक्ति की कारणता के लिए हमको शैव दर्शन समझने की आवश्यकता है। कश्मीर के काव्याचार्य, जो संस्कृत काव्यशास्त्र के सर्वाधिक प्रख्यात काव्याचार्य हैं वे सभी शैव और शैव दर्शन विशेष कर शाम्भुदर्शन (जिसमें शिव तथा शक्ति दोनों तत्त्वों को संयुक्त सत्ता को परम सत्ता माना गया है) के विशेषज्ञ थे। अतः क्रान्तदर्शी मनीषी-प्रज्ञापति कवि के लिए शक्ति की आराधना एक प्रकार से अनिवार्य मानी गयी है। यह शक्ति ही काव्य का परम दर्शन है। जिस प्रकार ब्रह्म की मायाशक्ति का विलास यह सभाग है उसी प्रकार कवि की शक्ति का मगलमय विलास काव्यजगत् है। काव्य में रम-ब्रह्म, संगीत में नाद-ब्रह्म की कल्पना का आखिरकार आधार क्या है? जब तक शक्ति के इस महामर्म को हम नहीं समझते, तब तक इस आधार के महत्त्व को नहीं समझ सकते। मम्मभवतः इसी व्यापक दृष्टि में 'अपराजितपृच्छा' में (दे० चित्रविषय) चित्र में ब्रह्म की और ब्रह्म में चित्र की, कूप में जल और जल में कूप के समान उद्भावना हुई है। चित्र में रसोन्मेष की परम्परा की भी यही अभिव्यञ्जना है। अतः एक शब्द में सभी भारतीय कलाओं का प्रयोजन भौतिक एवं व्यावहारिक मात्र नहीं, उसमें अध्यात्म का उन्मेष सदैव पाया गया है। वास्तव में बात यह है कि अपनी-अपनी संस्कृति और सभ्यता के अनुरूप लोगों ने अपने-अपने सिद्धान्त स्थापित किये हैं। यूनान और रोम की कलाओं का जो आदर्श था, वही आदर्श भारत का कभी भी न बन सका, यहाँ मनोरंजन मात्र कला का कभी उद्देश्य नहीं रहा। कला स्वयं उद्देश्य

कभी न बनी। वह सदैव विषये रही। भारतीय कला की यह सर्वप्रमुख विशेषता है। चित्रकला इसका अपवाद कैसे रह सकती है? भारतीय चित्रकला के मुकुटमणि स्थापत्य-निर्माण अजन्ता की गुफाओं के चित्रण में कौन-सा मनोरंजन निहित है? मनोरंजन तो राजदरबार, नगर तथा अन्यान्य जनसकुल बस्तियों की व्यवस्था है। घने कान्तारों तथा पर्वत के गह्वरों में रहनेवाले योगियों अथवा जिज्ञासुओं की इन कृतियों में मनोरंजन नहीं; धर्म की शरण है, अध्यात्म का चिन्तन है तथा पुराणों का पारायण है। महामानव बुद्ध के जीवन और मृत्यु के नाना वृत्तान्तों का चित्रण, विशेष कर महाभिनिष्क्रमण आदि अजन्ता-चित्रणों में कौन-सा मनोरंजन है? प्रेरणा अवश्य है। धर्म और जीवन का मर्म अवश्य है। अतएव चित्रकला की महनीय विभूति माने जाते हैं तथा देश और काल की धृढ़ सीमाओं को लांघकर विश्व की एक परम निधि माने जाते हैं। यही सच्ची चित्रकला है।

हमने पीछे सकेत किया कि भारत की चित्रकला अन्य प्राचीन देशों की चित्रकला के समान नहीं है। इसके आदर्श भी भिन्न हैं और इसके उपभोग भी भिन्न हैं, अतएव इसके विन्यास भी विभिन्न हैं। पश्चिम की चित्रकला में घनत्व विशेष अभीप्सित है। अतएव वहाँ उसे घनत्व की कला (आर्ट आफ् मास्स) कहा गया है, परन्तु पूर्व अर्थात् भारत की कला में रेखा का प्राधान्य है। इस प्रकार पश्चिम की कला सामाजिक है तथा भारत की कला वैयक्तिक है। अतएव दोनों कलाओं के प्रयोजन भी भिन्न हैं। पश्चिम मनोरंजन को प्रथम स्थान देता है, भारत उसे गौणातिथीय। अस्तु, हम उपोद्घात के अनन्तर अब अन्त में पीछे के उपसहारस्वरूप चित्रकला के गुण-दोषों की विवेचना के साथ-साथ चित्रकला के मास्टर चित्रकार की भी अवतारणा करनी है। पीछे हमने चित्र के नाना उपकरणों तथा चित्ररचना के नाना सिद्धान्तों की विवेचना की, अतः अब हम चित्र के गुण-दोष परीक्षण में अवश्य समर्थ हैं। पहले हम दोषों को लेते हैं। दोषाभाव ही गुण है। विष्णुधर्मोत्तर में चित्र-दोषों का निम्न प्रकार से कथन किया गया है —

चित्र-दोष

दोर्बल्यबिन्दुरेखत्वमविमलतत्त्वमेव च ।

बृहद्गण्डोष्ठनेत्रत्वमविरुद्धत्वमेव च ॥

मानवाकारता चेति चित्रदोषाः प्रकीर्तिताः ।

बुरासनं बुरानीतं पिपासा चान्यचित्ता ।

एते चित्रविनाशस्य हेतवः परिकीर्तिताः ॥

अर्थात् जिस चित्र में बिन्दुरेखा (दे० वर्तना प्रभेद—बिन्दुज, पत्रज आदि) दुर्बल हो, अंग परस्पर मटे हों, चित्रणीय व्यक्ति के गण्ड, ओष्ठ तथा नेत्र बड़े-बड़े विकराल

मालूम पड़े, सभी अंग एक से दिखाई पड़ें तथा देवों के आकार मानव के समान हो तो वह चित्र दूषित माना जाता है। इसी प्रकार दुरामन (अर्थात् उचित आसन न देकर अनुचित आसन पर बैठाना), लापरवाही, पिपासा, अन्यचित्तता भी चित्र विनाश के हेतु परीक्षित किये गये हैं।

चित्र-गुण

स्थानप्रमाणभूलम्बो मधुरत्वं विभक्तता ।
सादृश्यं क्षयवृद्धिश्च गुणाश्चित्रस्य कीर्तिताः ॥
रेखा च वर्तना चैव भूषणं वर्णमेव च ।
विशेषं मनुजश्रेष्ठ चित्रकर्मसु भूषणम् ॥
रेखां प्रशंसन्त्याचार्या वर्तनां च विचक्षणाः ।
स्त्रियो भूषणमिच्छन्ति वर्णाद्व्यमितरे जनाः ॥
इति मत्वा तथा यत्नः कर्तव्यश्चित्रकर्मणि ॥
सर्वस्य चित्तग्रहणं यथा स्यान्मनुजोत्तम ॥
स्वानुलिप्तावकाशा च निवेशं मधुका शुभा ।
सुप्रसन्नाभिगुप्ता च भूमिः स्तब्धचित्रकर्मणि ॥
सुस्तिग्मविस्पष्टसुवर्णरेखां विबद्धावेशविशेषवेशम् ।
प्रमाणशोभाभिरह्यमानं कृतं श्रेष्ठचित्रमतीव चित्रम् ॥

अर्थात् स्थान का तात्पर्य विस्तार में है, प्रमाण का चित्र के मानाधार, भूलम्ब से। चित्राधार अथवा चित्रभित्ति एवं मधुरत्व से चित्र की मनोज्ञता बोधित है, परन्तु चित्र का सबसे बड़ा गुण विभक्तता है। सादृश्य (दे० विद्धचित्र) यथार्थवादी चित्रों का परम गुण है, क्षयवृद्धि का अर्थ हम पीछे कह ही चुके हैं। अतः चित्र के नाना मिथ्याताओं की परिपालना ही चित्र का परम गुण है। वैसे तो ऊपर कथित चित्र के चार प्रसिद्ध गुण हैं—रेखा, वर्तना, भूषण तथा वर्ण। आचार्य रेखा की प्रशंसा करते हैं, चित्र के विचक्षण वर्तना को ही चित्र का परम गुण मानते हैं, स्त्रियाँ चित्र की भूषा पर ही लट्ट रहती हैं तथा माधुर्य जन चित्र के रंगों में ही रग जाने हैं। अतः ऐसे चित्र का निर्माण करना चाहिए जो सभी को आकर्षक हो। अथवा चित्र के अन्य गुणों में अच्छी तरह लेप्यादि सयोजित चित्रभित्ति, वर्ण एवं वर्तना से विन्यस्त चित्रण, सुवर्ण रेखाओं से आकर्षक विन्यास, प्रमाणादि मिथ्याता में निर्मित चित्र की भी कम उल्लेख्य विशेषताएँ नहीं। अन्तु, चित्रों के गुणों और दोषों की इस स्वल्प समीक्षा के उपरान्त चित्र के विधाता चित्रकार पर भी कुछ निर्देश आवश्यक है।

चित्रकार

जिस प्रकार से राजशेखर ने कवियों की नाना श्रेणियों का निर्माण किया है—महाकवि, कविराज आदि—उसी प्रकार चित्रशास्त्रीय ग्रन्थों में चित्रकारों की श्रेणियाँ अनुपलब्ध हैं। मानसोल्लाम (जिमका लेखक स्वयं बड़ा चित्रकार था) में चित्रकार पर निम्न प्रवचन द्रष्टव्य है—

प्रगल्भैर्भविकैस्तज्ज्ञैः सुश्रमेस्त्राविशारदैः ।
विधिनिर्माणकुशलैः पत्र-लेखन-कोविदैः ॥
वर्णपूरणवक्षोदक्ष बीरणे च नाऽकृतधर्मः ।
चित्रकलैस्त्रयेस्त्रिचित्रं नानात्मसमुद्भवम् ॥

इस प्रवचन में चित्रकार की सभी योग्यताओं एवं दक्षताओं पर सकेत है। अतः उनकी विशेष छान-बीन न कर (वह तो पीछे के अध्यायों में पूर्णरूप से प्रस्फुटित हो चुकी है) अब थोड़ा-सा भारतीय चित्रकारों के सम्बन्ध में विचार अभीष्ट है। संस्कृत काव्यों के परिशीलन में (विशेष कर नाटकों के) चित्राचार्यों पर भी सकेत प्राप्त होता है, परन्तु वे सकेत न तो इतने प्रचुर हैं और न प्रबल, जिससे उनके इतिहास पर कुछ प्रकाश डाला जा सके। हम इतना ही जानते हैं कि भारतीय चित्रकला का प्रथम चित्रकार एक स्त्री थी जिसका नाम चित्रलेखा था और जिसने-उपा के प्रियतम अनिरुद्ध का चित्र बनाया था। नारायण ऋषि तथा राजा नग्नस्वित को चित्रकार के रूप में हम पहले ही देख चुके हैं, परन्तु यह निर्विवाद है कि भारतीय चित्रकला अनामिका कला है। जिस प्रकार से हम दूसरे देशों के प्रसिद्ध चित्रकारों में परिचित हैं उस प्रकार से अपने चित्रकारों से नहीं। अजन्ता के चित्रकार व्यावसायिक नहीं थे, वे वास्तव में बौद्धसभ के आचार्य अथवा उपाध्याय थे। हाँ, बाद के चित्रकारों की जो संस्था थी वह एक प्रकार से पुश्तैनी संस्था थी, जैसे राजपूती चित्रकला के चित्रकार। मुगल चित्रकार राजदरबारी थे और उनके विषय में हम थोड़ा-सा जानते भी हैं, परन्तु वे हमारे विषय नहीं।

चित्र-शैलियाँ

चित्रकार और उसकी कला (गुण-दोष आदि) की इस शास्त्रविषयिणी उप-संहारात्मक अवतारणा में भारतीय चित्रकला की शैलियों पर भी कुछ सकेत आवश्यक है। पीछे वर्तना की विवेचना में हम पत्रजात्यनुरूप नागर, द्राविड, ब्यन्तर, बेसर, कलिंग तथा यामुन् इस शैली-घटक पर दृष्टिपात कर चुके हैं, परन्तु उनका विस्तार यहाँ पर बाधित नहीं। यहाँ पर आधुनिक कला-समीक्षा में प्रसिद्ध चित्र-शैलियों की ही कुछ समीक्षा अभीष्ट है। इस देश में चित्रकला में तीन प्रमुख शैलियाँ उदय हुई—बौद्ध, हिन्दू तथा मुसलमानी। हिन्दू का अभिप्राय पूर्व-मध्यकालीन तथा उत्तर-मध्यकालीन

दोनों से है। पूर्व-मध्यकालीन हिन्दू चित्रकला का स्थापत्य निदर्शन न के बराबर है। उसका अनुमान कवियों के काव्यों से किया जा सकता है, परन्तु उत्तर-मध्यकालीन हिन्दू कला का नाम राजपूत-कला रखा गया है। मुसलमानी शैली से हमारा तात्पर्य मगल चित्रकला से है। यहाँ पर यह सूच्य है कि प्राचीन चित्रकला को हम शैलियों में वास्तव में विभाजित नहीं कर सकते, परन्तु सौविध्य की दृष्टि से हम प्राचीन भारत की कला-शैलियों का वृत्तान्त तारानाथ नामक इतिहासज्ञ विद्वान् की समीक्षा से दे सकते हैं।

बौद्ध शैली—तारानाथ के अनुसार बौद्ध चित्रकला की तीन प्रमुख शैलियाँ थी—देव-शैली, यक्ष-शैली तथा नाग-शैली। प्रथम शैली का प्रसार प्राचीन मगध (अर्थात् आधुनिक बिहार) में था और इसका तिथिक्रम ईसा से छ सौ वर्ष पूर्व से लगाकर तीन सौ वर्ष पूर्व (अर्थात् ३०० वर्ष) माना गया है। विनय-आगम आदि ग्रन्थों के परिशीलन से इस तथ्य में विशेष अतिरजना नहीं प्रतीत होती। दूसरी शैली अर्थात् यक्ष-शैली का विकास अशोक से सम्बन्धित है। अतः इसका प्रारम्भ ईसा से तीन सौ वर्ष पूर्व माना गया है। तीसरी शैली (अर्थात् नाग-शैली) ईसवीय तृतीय शतक कालीन नागार्जुन नामक बौद्ध दार्शनिक के काल में प्रारम्भ हुई। नागों के कलापाटव पर हम पीछे (दे० प्रसाद पटल, प्रासाद-शैलियाँ) सकत कर चुके हैं। नाग बड़े तक्षक थे। उनकी पाषाणकला तो प्रसिद्ध थी ही। उनके राजा नग्नजित के चित्र-लक्षण को कौन नहीं जानता। तारानाथ के मत में ईसवीय तृतीय शतक के उपरान्त चित्रकला का ह्रास प्रारम्भ हो गया परन्तु कालान्तर पाकर इस कला में पुनः नवजागरण प्रारम्भ हुआ। यह भी बौद्ध प्रेरणाओं का ही फल था। अतः बौद्ध चित्रकला में पुनः नाना शैलियाँ पल्लवित हुईं। उनमें देश के भूगोलानुरूप मध्यदेश, पश्चिम तथा पूर्व विशेष उल्लेख्य हैं। मध्यदेश अर्थात् आधुनिक उत्तर प्रदेश की चित्रशैली का प्रतिष्ठापन बिम्बसार नामक एक प्रख्यात चित्रकार एवं तक्षक के द्वारा हुआ था। यह बिम्बसार राजा बुद्धपक्ष के काल में ईसवीय सन् ५०० अथवा ६०० में मगध में उत्पन्न हुआ था। तारानाथ के मत में यह शैली प्राचीन देव-शैली के अनुरूप ही विकसित हुई। चित्रकला का तत्कालीन पश्चिमी केन्द्र आधुनिक राजपूताना माना जा सकता है। उसका प्रमुख चित्रकार भृगुधर राजा शील के काल में मालवा में पैदा हुआ था। यह राजा शील सम्भवतः उदयपुर का राजा शिलादित्य गुहिल था जो ७वीं शताब्दी में पैदा हुआ था। इस केन्द्र की चित्र-शैली पूर्वोक्त यक्ष-शैली के समान ही थी। अब रहा पूर्वी केन्द्र, जो बरेन्द्र (बंगाल) का विलास था। वहाँ की चित्रकला नवीं शताब्दी में राजा बलपाल और देवपाल के राज्य में विकसित हुई और इस केन्द्र में जिस शैली का अनुकरण किया गया वह वास्तव में प्राचीनकालीन नाग-शैली थी। उस समय के प्रख्यात कलाकारों में

घोमन और उसका पुत्र वित्पल था। पुनः अवान्तर केन्द्र और उनकी शैलियाँ इठी शताब्दी से लेकर १०वीं शताब्दी तक विकास एवं प्रसार को प्राप्त करती रही। उनके केन्द्रों में कश्मीर, नेपाल, बर्मा तथा ब्रिज-देश विशेष उल्लेख्य हैं, परन्तु इन सभी केन्द्रों में उपर्युक्त शैलियों का ही अनुगमन होता रहा। इन केन्द्रों की अपनी कोई निजी शैली नहीं बन सकी।

हिन्दू शैली तथा मुसलमान शैली—वास्तव में भारतीय चित्रकला को बौद्ध, हिन्दू और मुसलमानी में वर्गीकृत करना अनुचित है। जाति और भूगोल यहाँ पर विशेष सहायक नहीं। अतः भारतीय चित्रकला का प्राचीन शैली अथवा परम्परा, मध्यकालीन शैली अथवा परम्परा तथा आधुनिक शैली अथवा परम्परा में वर्गीकरण विशेष वैज्ञानिक एवं प्रशस्त है। मध्यकाल की जो कला-कृतियाँ प्राप्त हैं उनमें मुगल तथा राजपूत ही विशेष प्रसिद्ध हैं। इनकी चित्र-शैलियों को विद्वानों ने कलम के नाम से पुकारा है। आगे हम भारतीय चित्रकला के इतिहास में इन दोनों शैलियों की भी कृतियों का इतिहास प्रस्तुत करेंगे। यहाँ पर इतना ही सूच्य है कि कलम का अर्थ वैसे तो लेखनी (श्रवण) है परन्तु उसका व्यापक अर्थ शाखा है। अतः शैली का तात्पर्य भी मगत हो सकता है। मध्यकालीन चित्रकला की जो विभिन्न कलमें प्रसिद्ध हैं उनमें देहली, दक्खिनी, काँगड़ा आदि विशेष उल्लेख्य हैं। इन शैलियों के चित्रों की पारस्परिक विशेषता केवल एक चित्रकला-विद्याविशारद ही जान सकता है। संक्षेप में राजपूत चित्र-शैली की दो कलमें प्रसिद्ध थी—जयपुर तथा काँगड़ा। परन्तु मुगल चित्रशैली के नाना भेद केन्द्रानुरूप हैं, जैसे देहली कलम, लखनऊ कलम। दक्खिनी, ईरानी, काश्मीरी, पटना आदि भी कम प्रसिद्ध मुगल कलमें नहीं थीं। जयपुर में भी मुगल कलम का अपना अलग ही प्रसार था।

भारतीय चित्रकला पर एक विहंगम दृष्टि

इस ग्रन्थ का लेखक विशेष कर कला शास्त्र का ही जिज्ञासु है, इस कारण कला-कृतियों की समीक्षा उसके विषय के बाहर है और बूते की बात नहीं है। तथापि किसी भी शिल्प-ग्रन्थ का अध्ययन बिना तदनुगामी कलाकृतियों के अध्ययन के एक प्रकार से अपूर्ण है। अतएव कला-शास्त्रों की स्थापना करने के उपरान्त हमने तत्तत् पटलों में तत्तत् कलाओं का इतिहास प्रस्तुत किया है और उस इतिहास में यथाशक्ति समन्वयात्मक प्रतिपादन (सेथेटिक ट्रीटमेंट) अपनाया गया है। अतः इस अध्याय में चित्रकला के इतिहास पर जो विहंगावलोकन हम करने जा रहे हैं उसके दो मौलिक दृष्टिकोण हैं, एक पुरातत्त्वीय तथा दूसरा साहित्यिक। पीछे के शैली-स्तम्भ में हमने देखा कि भारतीय चित्रकला के विशेष निदर्शन बौद्ध हैं अथवा मुगल या उत्तर-मध्यकालीन राजपूत। हिन्दू चित्रकला-कृतियों से शून्य थे—यह कहना बड़ा अनुचित है। हिन्दुओं में चित्रकला का बड़ा प्रचार था। संस्कृत के महाकवियों, विशेष कर कालिदास, बाण तथा श्रीहर्ष आदि के काव्यों के परिशीलन में यह निस्सदिग्ध निष्कर्ष निकलता है कि चित्र-रचना अच्छे घरानों की एक सामान्य कला थी। अतः इस इतिहास को पूर्ण बनाने के लिए हम इस अवतारणा में इन कवियों के काव्यों की भी चर्चा करेंगे जिससे भारतीय चित्रकला का इतिहास चित्रवत् चमकने लगे। भारतीय चित्रकला के इतिहास की समीक्षा में इन काव्य ग्रन्थों के अतिरिक्त अन्य जो बहुत से प्राचीन ग्रन्थ सहायक होते हैं उनका भी सकेत आवश्यक होगा। जहाँ तक पुरातत्त्वीय दृष्टिकोण की बात है वह तो एक प्रकार का जनसाधारण ज्ञान है। पुरातत्त्वीय चित्र-निदर्शनों में अजन्ता, बाघ आदि कलापीठों के चित्रण ही हमारी विख्यात निधि है।

भारतीय चित्रकला की प्राचीनता

बौद्ध कला चित्रण ही इतने प्राचीन है कि भारत की चित्रकला की प्राचीनता में किसी को संदेह नहीं रह जाता। परन्तु यहाँ प्रश्न यह है कि बौद्ध भारत ही भारत नहीं है, उससे पहले के और बाद के भारत बृहत्तर भारत अथवा विशाल भारत का भी तो बड़ा भारी इतिहास है। अतः उसमें चित्रकला की क्या स्थिति थी? पीछे चित्रकला के सिद्धान्तों के विवेचन में हमने एक-दो निर्देश किये हैं जिनसे इस

कला की प्राचीनता अवश्य चोखित होती है परन्तु उसके सुसम्बद्ध इतिहास की अवतारणा में यहाँ इतना ही कहा जा सकता है कि प्राचीन भारत की संस्कृति एवं सभ्यता में चित्रानुराग एवं चित्ररचना संस्कृति का एक महत्वपूर्ण अंग था। महाकाव्यों तथा पुराणों के समय में प्रसिद्ध नाना आख्यानों एवं वृत्तान्तों से चित्रकला की प्राचीनता असंदिग्ध है। विश्व-शास्त्र पर परम प्रतिष्ठित ग्रन्थ पुराणों की देन है। चित्राचार्यों में प्राचीन काल में ऋषि-मुनियों का भी सकीर्तन है। ये ऋषि वैदिक कालीन भी हो सकते हैं। ईसा से कई शताब्दियों पूर्व उत्पन्न होनेवाले वात्स्यायन के कामभूत्र में तो चित्रकला का एक प्रौढ़ विकास प्राप्त होता है। कीटित्य के अर्थशास्त्र के परिशीलन से भी यही तथ्य उद्घाटित होता है। कवियों की परम्परा तो एक प्रकार से अर्वाचीन मानी जायेगी। पीछे हमने चित्रपटों (दे० यमपट आदि) की परम्परा पर दृष्टिपात किया है। इन पटों के द्वारा प्राचीन काल में क्या कही जाती थी और मित्रा भी दी जाती थी। साथ ही साथ मनोरंजन भी प्रदान किया जाता था। नल नाम के ब्राह्मण प्राचीन भारत में चित्रपटों का दर्शन कराते थे और लोगों का भाग्य बताते थे। हम जानते हैं कि किसी एक कला की पूर्ण अभिव्यक्ति बिना दूसरी कला की सहायता के नहीं हो सकती। प्राचीन काल का स्थापत्य सरल नहीं था, वह अत्यन्त अतिरंजित था क्योंकि उसे उपलब्धिका बनाता था और उपलक्षणों के द्वारा परमार्थ की ओर ले जाना था। अतः क्या भवन-रचना, क्या वेदी-रचना और क्या पात्र-रचना या मूर्ति-रचना, सभी में चित्रण प्राधान्य था। राजा लोग अपनी मुद्राओं (सील) तथा सिक्कों का भी किसी न किसी चित्र से अवश्य अंकित करते थे, यह एक प्रकार से ऐतिहासिक काल की वार्ता है। पूर्वैतिहासिक काल की गाथा में मोहनजोदड़ो तथा हड़प्पा आदि स्थानों की खुदाई में जो मुद्राएँ प्राप्त हुई हैं, जो भूषण तथा पात्र आदि प्राप्त हुए हैं, उन पर भी कोई न कोई चित्र अवश्य अंकित है। अतः एक शब्द में चित्रकला मानव सभ्यता की अत्यन्त प्राचीन सहचरी है। उसकी प्राचीनता उतनी ही सनातन है जितनी वह स्वयम्। अस्तु, इस उपोद्घात के अनन्तर हम भारतीय चित्रकला का दोनो प्रतिज्ञात दृष्टिकोणों से इतिहास प्रस्तुत करेंगे। पहले हम पुरातत्त्ववीय सामग्री का निरूपण करेंगे।

पुरातत्त्ववीय साक्ष्य पर चित्रकला का इतिहास

आधुनिक विद्वानों ने (दे० पर्सि ब्राउन आदि) चित्रकला के इतिहास की समीक्षा में दो भाग किये हैं—ईसवीय पूर्व तथा ईसवीय उत्तर। पुनः ईसवीय पूर्व को प्रागैतिहासिक तथा ऐतिहासिक, दो कालों में विभजित किया है। ईसवीय पूर्व प्रागैतिहासिक काल की चित्रकला के निदर्शनों में निम्नलिखित चार कृतियाँ विशेष उल्लेख्य हैं —

१. मध्यभारत की कैमूर पर्वतश्रेणियों की कतिपय गुफाओं में मृगया-चित्रण प्राप्त हुए हैं। इन गुफाओं की भित्तियों में ये चित्रण विभाव्य हैं।

२. विन्ध्यपर्वत शृंखलाओं में जो खुदाइयाँ हुई हैं उनमें जो चित्रकला के चित्रण मिले हैं उनमें चित्रकला के ही निदर्शन नहीं निहित हैं बल्कि चित्ररचना के उपकारी चित्रोपकरणों की सामग्री भी द्रष्टव्य है।

३. रायगढ़ के सिंहनपुर नामक ग्राम के निकट बाहिनी मन्द मरिता के पूर्वोपकूल पर जो पर्वतश्रेणी बिखरी हुई है उसमें प्राचीन चित्रकौशल की सुन्दर छटा देखने को मिलती है। यहाँ की नाना गुफाओं में जो चित्रण प्राप्त होते हैं उनसे पता चलता है कि ये चित्रण कलाकृतियों से कम न थे। यद्यपि ये सभी मृगया-प्रधान चित्रण हैं परन्तु उनसे यह प्रतीत होता है कि प्रकृति, वातावरण तथा पशुओं के चित्रण में उन्हें कितनी दक्षता प्राप्त थी।

४. उत्तर प्रदेश के मिर्जापुर जिले के गिरिगङ्गरो में जो चित्रण प्राप्त हुए हैं उनमें भी यद्यपि मृगया-चित्रण प्रधान है तब भी उनका विन्यास बड़ा आकर्षक तथा उदीयमान है।

ईसवीय पूर्व ऐतिहासिक काल की चित्रकला का इतिहास जोगीमारा गुहा-भित्तियों में द्रष्टव्य है। सरगुजा के रामगढ़ पर्वत में इन गुहाओं का यह कलानिदर्शन अजन्ता की गुफाओं में स्थित चित्रकला की पृष्ठभूमि प्रस्तुत करता है। इनमें पगुजगत् का प्राधान्य तो था ही (दे० मत्स्य मकर आदि जलीय जन्तुओं के चित्रण) चित्रकला की अतिरंजता का भी प्रथम दर्शन इन्हीं गुहाओं में देखा गया। ये चित्रण विद्वानों के मत में ईसा से लगभग १०० वर्ष पूर्व के हैं।

ईसवीय-उत्तर चित्रकला का इतिहास धर्मानुरूप बौद्ध, हिन्दू तथा मुसलमानों इन तीन वर्गों में वर्गीकृत किया जा सकता है। इन तीनों कालों एवं वर्गों की चित्रकला का अलग-अलग इतिहास प्रस्तुत करने के पूर्व इन तीनों की तुलनात्मक समीक्षा का उपोद्घात आवश्यक है। बौद्ध कला के अन्तर्गम में बौद्ध धर्म की व्याख्या निहित है। बौद्ध चित्रकार का परम उद्देश्य सच के आदर्शों की स्थापना था। बौद्ध जातकों का यह चित्रण बौद्ध धर्म की ही व्याख्या थी। इन कला-कृतियों को देखकर भिक्षु और भिक्षुणी न केवल मनोरम प्रेरणा ही प्राप्त करते थे बल्कि अपने सङ्कुचित व्यक्तित्व को भूलकर धर्म, सच तथा बुद्ध की शरण में चले जाते थे। अतः बौद्ध कला का एकमात्र उद्देश्य धार्मिक तृप्ति थी। हिन्दू चित्रकला राजपूत कला के नाम से ही संकीर्तित रह गयी। बौद्ध कला के समान राजपूत कला भी उपलक्षणिक थी जिसमें भारत के अध्यात्म की व्याख्या थी और उसका प्रमुख गुण यहाँ का मायावाद अथवा रहस्यवाद

था। संस्कृत के प्राचीन नाटकों के कथानकों का चित्रण राजपूत कला का विशेष अभिनिवेश था। इस कला में रक्षा कृष्ण तथा अन्य देवों और देवियों के चित्रण से पौराणिक धर्म के विकास को प्रथम तो मिला ही साथ ही साथ जनता की भक्तिवृत्ति का भी एक अच्छा साधन हस्तगत हुआ। मुसलमानी कला को मुगल कला कहते हैं। यह कला राजपूत कला के बिल्कुल विपरीत थी। इसे स्पष्ट भौतिक कला कह सकते हैं। यद्यपि चित्ररचना के पारिभाषिक सिद्धान्तों का अनुगमन राजपूत तथा मुगल दोनों कलाओं में समान था परन्तु दोनों का अध्यवसाय एक दूसरे से पृथक् था। मुगल चित्रकला की विशेषता उसके आकार-चित्र है। अस्तु, इस उपोद्घाटन के अनन्तर अब इन तीनों वर्गों की पृथक्-पृथक् प्रतीक्षा करेंगे।

बौद्ध कला—इस कला के इतिहास का विस्तार ईसा की प्रथम शताब्दी से (५०वाँ वर्ष) लेकर ७ वीं शताब्दी तक चलता है। यह वह समय था जब महात्मा बुद्ध के धर्म-चक्र के विनाश क्रोड में भारत ही नहीं भारतेतर नाग देश—चीन, जापान, लंका, जावा, स्याम, बर्मा, नेपाल, खोनान, तिब्बत सभी पूर्वी देश—कबलित हो चुके थे। अतः चित्रकला का यह समय एकमात्र भारतीय नहीं उपश्लोक्त होना चाहिए। इस कला में समस्त पूर्वीय एशिया की चेतना निहित थी। जहाँ-जहाँ बौद्ध धर्म गया वहाँ-वहाँ धर्माचार्यों के साथ कला-विशारद पुरोहित भी पहुँचे। पीछे हम कह आये हैं कि चित्रकला ने शिक्षा, आख्यान तथा धर्मप्रचार में बड़ा योग दिया है। तदनुसार धर्म के संरक्षण में ही प्राचीन कलाओं (जिनमें चित्रकला भी सम्मिलित थी) का विकास देखने को मिलता है। बौद्ध धर्म अपने मौलिक रूप में अधिक आकारिक (ग्रैफिक) है। इसी हेतु धर्मसूत्र का इतिहास लेखनी की अपेक्षा तूलिका से अधिक रंजित हुआ। तिब्बत और नेपाल के आयतनध्वज अथवा मन्दिर-पताकाएँ (तगक) इसी तथ्य का उद्घाटन करती हैं। अस्तु, यहाँ पर समस्त पूर्वीय देशों के चित्र-वैभव पर प्रकाश नहीं डाला जा सकता। हमें इस विषय को सीमित कर भारतीय बौद्ध कला का ही इतिहास प्रस्तुत करना है। इस कला के प्रमुख केन्द्रों में अजन्ता, सिंहाल द्वीपीय सिगिरिया तथा बाघ विशेष उल्लेख्य हैं। इनमें अजन्ता ही बौद्ध चित्रकला का प्रमुख एवं मूर्धन्य केन्द्र है।

अजन्ता

अजन्ता की चित्रकला भूतल का आश्चर्य है तथा भारत का गर्व। इस कला में जो प्रौढ़ परिणति तथा अत्यन्त उदात्त अभिव्यक्ति प्रकट हुई है वह अन्यत्र दुर्लभ है। यह एक दिव्य एवं अलौकिक कृति है और तारानाथ की यह विभावना कि बौद्ध कला के

चित्रकार देव, यक्ष एवं नाग थे—वास्तव में ठीक जँचती है। भले ही इस आकृत का ऐतिहासिक आधार नहीं है तथापि इस विभावना में ब्रह्ममं अवश्य अन्तर्हित है कि कभी-कभी मानव कवि अथवा चित्रकार अपनी अलौकिक प्रतिभा के द्वारा देवलोक का निवासी किंवा मानव की क्षुद्र कोटि से उठकर देवत्व की प्रतिष्ठा में प्रतिष्ठित हो जाता है। अजन्ता की स्थिति भी इस प्रकार की अलौकिक एवं दिव्य कृति के लिए अनुकूल थी, वातावरण शान्त, कलस्विनी का कूल, मण्डलाकार पार्वत्य प्रदेश, एकान्त एवं निर्जन स्थान—अतः ऐसे अनुकूल स्थान में जब धर्म की प्रेरणा से एकत्रित भिक्षु (जिनमें मध के धर्माचार्य तो थे ही मध के कलाकागों की भी कमी न थी) धर्म, मध और बुद्ध के त्रिरत्नात्मक शरण जाने की मौख रहे हों तो कला ही उनकी अनन्य साथी और पाथेय थी। यह कला प्रेरित कला है जिसमें सत्य, शिष्ट एवं सुन्दर तीनों का पुंजीभूत ममत्व है। अजन्ता की चित्रकला देवलोक की गाथा मर्त्यलोक के उपकरणों में गाती है। कला की सेवा के लिए और उसके सेवन के लिए भी हमें अधिक प्रयत्न और कौन सा उद्देश्य हो सकता था? भारतवर्ष में कला में जो ज्योति दिवाई पड़ती है उसका कारण 'त्वदीय वस्तु गोविन्द तुभ्यमेव समर्पये' की भावना निहित है। क्या प्रामाद, क्या चित्र सभी इसी प्रेरणा एवं स्फूर्ति के जाज्वल्यमान चित्रण हैं।

स्थिति—केन्द्रीय रेल्वे (जो बम्बई जाती है) के जलगाँव नामक स्टेशन में पैंतीस मील दूर फरदपुर ग्राम के दक्षिण-पश्चिम में लगभग चार मील की दूरी पर अजन्ता के गुहा-मन्दिर स्थित है। इन गुहाओं की संख्या २९ है और यहाँ पहुँचने के लिए एक आरण्यक जहाज ही अवलम्ब है। इन लयन-प्रामादों (जिनमें चैत्य तथा विंशाल विहार सम्मिलित हैं) में स्थापत्य-कला के निदर्शन—सुन्दर-सुन्दर स्तम्भ, प्रतिमाएँ, तोरण तथा अन्यान्य निर्माण तो आकर्षक हैं ही परन्तु इनका सर्वाधिक आकर्षण चित्रकला है।

वर्ग एवं काल—यद्यपि सभी गुहाएँ चित्रित थी परन्तु इस समय इन २९ गुहामन्दिरों में केवल न० १, २, ६, १०, १६, १७ गुहाओं के चित्रण अवशेष रह गये हैं। अथवा अजन्ता की चित्रकला एककालीन नहीं कही जा सकती। अतः उनको कालानुरूप निम्न-लिखित चार वर्गों में वर्गीकृत किया जा सकता है—

गुहाओं के वर्ग	समय	
१-नवी तथा दसवीं गुहाएँ	ईसवीय सन्	१००
२-दसवीं गुहा के स्तम्भ	" "	३५०
३-सोहवी तथा सत्रहवीं गुहाएँ	" "	५००
४-पहली तथा दूसरी गुहा	" "	६२६-२८५

विषय—बौद्ध धर्म की विशेषता में हमने उसकी लोकप्रियता का कारण उसके आकारिक (प्राँफिक) स्वरूप को बताया है। धर्म का प्रचार कला के चित्रणों में तभी सुकर, सहज एवं बोधगम्य हो सकता है जब चित्रणों के आधार आस्थान हों, कहानियाँ हों। बौद्ध धर्म का अति मनोरंजक साहित्य जातक मालाएँ हैं जिन्हें हम बौद्ध धर्म के लोकपुराण के रूप में विभाजित कर सकते हैं। भगवान् बुद्ध के पूर्व जन्म के रोचक लोक-प्रिय आख्यानों का इनमें संग्रह है। बुद्ध का धर्म लोकधर्म था अतएव लोकोचित एवं लोक-मनोरंजक कहानियों के द्वारा ही इस धर्म का सर्वत्र (विशेष कर बौद्ध देशों में) प्रचार हुआ है। अजन्ता के चित्रणों के निम्न विषय इसी तथ्य के उदाहरण हैं। गुहा-कर्मों के अनुसार निम्न अवतारणा द्रष्टव्य है—

गुहा नं० १

- | | |
|--|--|
| १-सिविजातक | १२-भोजनपात्र पर चार शिर, अमरादेवी की कहानी ? |
| २-राजमहल का एक दृश्य
(शय्या पर बैठी हुई एक महिला) | १३-बोधिमत्व (पद्मपाणि) |
| ३-राजमहल के द्वार पर एक भिक्षु | १४-बुद्ध के लिए मोहजाल |
| ४-राजमहल का ही दृश्य (३) | १५-एक बोधिमत्व |
| ५- " " (अम्पष्ट) | १६-बुद्ध विभिन्न मुद्राओं में, श्रावस्तीका अद्भुत दृश्य |
| ६-शम्भुपाल जातक (नागकथा) | १७-बोधिमत्व के लिए कमल पुष्पों का उपहार, वज्रपाणि |
| ७-राजमहल का दृश्य, ननंकी बालाएँ
(महाजनक जातक ?) | १८-नागराज की कथा, चाम्पेय जातक |
| ८-राजा का भुनि-उपदेश-श्रवणार्थ प्रस्थान (महाजनक जातक ?) | १९-२०-अम्पष्ट चित्र |
| ९-राजमहल का दृश्य, अवारूढ
राजा का प्रस्थान (महाजनक ?) | २१-राजदरबार, फारम का दूतावास ? |
| १०-पोतनाश, (महाजनक जातक) | २२-एक बच्छनेलियन बुद्ध, खुसरू तथा शीरीन एवं अन्य भषा-प्रीतिक |
| ११-अभिषेक तथा प्रव्रज्या
(महाजनकजातक) | २३-त्रययुद्ध |

गुहा नं० २

- | | |
|---|---|
| १-अर्हत, किन्नर तथा अन्य देवयोनियों की बुद्ध-भक्ति | ३-इन्द्र तथा चार यक्ष |
| २-बुद्ध-भक्तों द्वारा बुद्ध के लिए बलि तथा अभिनन्दन | ४-उद्घोषितमान अमराओं के चित्र, पुष्प-चित्रण तथा अन्य कलातिरजत |
| | ५-एक महिला का एकान्तवास |

- ६-महाहंसजातक
 ७-यक्ष तथा यक्षिणियाँ
 ८-बुद्ध-जन्म
 ९-१०-भक्तों के बलि-उपहार
 ११-सर्प, हंस तथा अन्य अलङ्कृति-चित्रण
 १२-नाना मुद्राओं में बुद्ध
 १३-बोधिसत्त्व मंत्रेय
 १४-बुद्ध-नाना मुद्राओं में
 १५-देवयोनियाँ—गुप्पचित्रण तथा अन्य भूषाएँ
 १६-बोधिसत्त्व अवलोकितेश्वर
 १७-भक्तों के बलि-उपहार
 १८-नाग, गण तथा अन्य देवयोनियाँ

१८-बोधिसत्त्व (पद्मपाणि) के लिए

भक्तों का बलि-समर्पण

१९-हारीती तथा पांचिका

२०-विधुरपण्डित जातक

२१-पूर्ण अवदान, समुद्रयात्रा

२२-,, (पूर्ण का बलि-उपहार)

२३-राजमहल का एक दृश्य

२४-,, ,,

(एक महिला क्रोधमुद्रा में राजा के चरणों पर)

२५-बोधिसत्त्व व्याख्यान-मुद्रा में

२६-भूषाएँ

गुहा नं० ६

- १-बुद्ध व्याख्यान-मुद्रा में (पहला सरमन)
 २-द्वारपाल तथा एक भिक्षु
 ३-बुद्ध के लिए मोहजाल
 ४-एक भिक्षु
 ५-द्वारपाल तथा मानव एवं स्त्री चित्रों के मियुन
 ६-श्रावस्ती का अद्भुत दृश्य

गुहा नं० ७

- १-बुद्ध व्याख्यान-मुद्रा में (पहला सरमन ?)
 २-बुद्ध-जन्म

गुहा नं० ९

- १-नाग राजा अपने अनुचरों के साथ—जातक ?
 २-भक्तों का एक दल स्तूप की ओर (अस्पष्ट)
 ३-एक विहार
 ४-बुद्ध-जीवन के दो दृश्य
 ५-पशु-भूषा-चित्र, पौराणिक पशुपाल (अस्पष्ट)
 ६-बुद्ध-नाना मुद्राओं में

गुहा नं० १०

- १-सपरिच्छद राजा का बोधिवृक्ष के पूजार्थ आगमन
 २-राजपरिवार स्तूप की पूजा में
 ३-राजपरिवार का द्वारतोरण के नीचे से गुजरना
 ४-शाम (श्याम) जातक

५-षड्दन्तजातक

(षड्दन्ती गज की कथा)

६-बुद्ध के प्रतिमा-चित्रण

गुहा नं० ११

१-बोधिसत्व पद्मपाणि

२-कुछ प्रतिमाएँ तथा अवलोकितेश्वर

गुहा नं० १६

१-तुषित स्वर्ग का चित्रण

६-बुद्ध व्याख्यान-मुद्रा मे

२-सुतसोम जातक (मिहिनी की प्रेमकथा)

१०-हाथियों का जुत्स

३-विहार के सम्मुख दैत्यगण

११-बुद्ध का सघोषदेश

४-महाउम्मग जातक—शिशु-हत्या आदि

१२-बुद्ध-जीवन, बुद्ध-पूजा, मगध के राजा

५-मरणासन्न राजकुमारी—नन्द की परित्यक्ता पत्नी ?

का बुद्धदर्शन, राजगृह मे बुद्ध

६-नन्द का बोध धर्म-स्वीकार

१३-बुद्धजीवन-पहली तपस्या, चार चिह्न

७-मज्झिमे बुद्ध

१४-राजमहल का दृश्य

८-अप्सराएँ तथा बुद्ध व्याख्यान-मुद्रा मे

१५-गर्भ

१६-बुद्ध का शैशव

गुहा नं० १७

१-राजा का दान-वितरण

१३-पुष्प-भूषा-चित्रण

२-राजमहल का दृश्य

१४-महाकपि जातक

३-इन्द्र तथा अप्सराएँ

१५-हस्ति जातक अथवा दानवीर गज-कथा

४-मानुष बुद्ध तथा यक्ष-यक्षिणी-मिथुन

१६-राजखड्ग का दान

५-अप्सराओं तथा गन्धर्वों का बुद्धा-

१७-राजमहल का चित्र

भिनन्दन

१८-हंसजातक

६-नीलगिरि-गज की कथा

१९-शार्दूल, अप्सराएँ तथा बुद्ध व्याख्यान-

७-बोधिसत्व अवलोकितेश्वर तथा

मुद्रा मे

बौद्ध प्रार्थना

२०-विश्वन्तर अथवा राजकुमार की दान-

८-अनुचरी के साथ एक यक्ष

कथा

९-राज-मृगया-चित्रण

२१-यक्ष, यक्षिणी तथा अप्सराएँ

१०-ससार-चक्र

२२-महाकपि जातक-न० २ (दानवीर

११-माता तथा शिशु बुद्ध तथा अन्य

मकंट की कथा)

बुद्धदेवों के पास

२३-सुतसोम जातक अथवा इन्द्रप्रस्थ के

१२-बुद्ध का सघोषदेश (प्रथमोपदेश

धार्मिक राजा का मुदास को मानव-

अथवा महा-अद्भुत ?)

भक्षण-विरति-उपदेश

- २४—बुद्ध का तुषित-स्वर्ग में व्याख्यान (दो और दृश्य) ३२—एक यक्ष
 २५—बुद्ध के सम्मुख माता तथा शिशु ३३—सिंहल-अवदान
 २६—श्रावस्ती का महा-अद्भुत ३४—स्नान-दृश्य
 २७—शरभ जातक—दयावीर हरिण ३५—शिवि जातक (राजा का दान में नेत्र-
 त्याग)
 २८—मातृपोषक जातक (अन्धी माता ३६—मृग जातक (हेम मृग की कथा)
 तथा अंधे पिता के साथ हाथी)
 ३७—दानवीर भालू
 २९—मत्स्य जातक ३८—न्यग्रोधमृग जातक
 ३०—श्याम जातक (युवा मुनि तथा उमकं ३९—दो बोलने, बाघों के साथ
 अन्धे माता-पिता)
 ४०—पुष्पचित्रण आदि
 ३१—महिष जातक (धर्मात्मा महिष तथा दुरात्मा मर्कट)
 गुहा नं० २१—कमल-बेलियाँ तथा अन्य भूषाणें
 गुहा नं० २२—बुद्ध का मघोपदेश ।

राज्य संरक्षण

पीछे हमने अजन्ता की चित्रकला के कालानुरूप वर्गों का निर्देश किया है, तदनुसार यहाँ पर यह भी विचार्य है कि इस प्रकार की सुदीर्घ कला-साधना को संरक्षण कहाँ से मिला। वैसे तो मघ का ही संरक्षण था परन्तु बिना राजसंरक्षण के इस प्रकार की सुदीर्घकालीन रचनाओं का आविर्भाव एक प्रकार से असम्भव है। अथवा इस प्रकार के बहुकालापेक्ष व्यवसाय से यह भी प्रतीत होता है कि उस समय देश में पूर्ण शान्ति थी और किसी प्रकार का राज्य अथवा धर्म-विप्लव नहीं था। बौद्ध चित्रकला में देवों, यक्षों एवं नागों के संरक्षण पर हम पहले ही संकेत कर चुके हैं और उस दृष्टिकोण से अजन्ता के भित्ति-चित्रों का निर्माण देवों के द्वारा हुआ था जिसको आगे पुण्यजनों (यक्षों) ने और अधिक बढ़ाया। यह समय प्रियदर्शी अशोक का था। तदनन्तर अर्धमानुष नागों ने इस कार्य को हाथ में लिया। पुनः इस साधना में एक प्रकार का विराम आ गया और कालान्तर पाकर राजा बुद्धपक्ष (पाँचवीं अथवा छठी शताब्दी) के समय में मध्यदेश की कला के प्रतिष्ठापक बिम्बसार नामक कलाकार ने जिस कला का निर्माण किया वह देवों की कला से किसी प्रकार कम नहीं थी। यह कथन आजकल की दृष्टि में पौराणिक कहा जायगा। ऐतिहासिक दृष्टिकोण से अजन्ता की चित्रकला का प्रथम वर्ग (गुहा-६-१०) द्राविड नरेश आन्ध्रों (२७ ईसवीय पूर्व से २३६ ई०) के काल में आपतित होता है। अजन्ता के गुहामन्दिर बौद्ध भिक्षुओं के विहार थे। अतः बहुत सम्भव है कि धर्मसंघ तथा राजदरबार दोनों में

अवश्य महयोग रहा होगा। परन्तु यह निर्विवाद है कि इन कलाओं के निर्माण में सध का ही प्रधान प्रभुत्व एव संरक्षण था। दूसरा चित्र-समुदाय (अर्थात् न० १६ तथा १७) गुप्तकालीन (३२० ई०) है और गुप्त-नरेशों के स्वर्णिम एव समृद्ध काल ने इन कला-कृतियों की रचना में भी अवश्य स्फूर्ति एव प्रेरणा दी होगी। आन्ध्रों के बाद वाकाटकों का समय आता है, अतः सामीप्य की दृष्टि से इन चित्र-पीठों पर तत्कालीन प्रभुता एव संरक्षण इस राजवंश ने अवश्य दिया होगा। जहाँ तक तीमरे चित्र-समुदाय का इतिहास है उसमें फारस के राजा खुमरू परबीस के दूत का चित्रण भी हुआ है (दे० कला-विषय) और यह घटना भारतीय राजा पुलकेशी द्वितीय के काल से सम्बन्ध रखती है। अतः तीमरे-चौथे दोनों चित्र-समुदाय भी गुप्तकाल के ही उधर-उधर के माने जाते हैं।

चित्रद्रव्य एव चित्रप्रक्रिया

पीछे हमने चित्रभित्तियों अर्थात् चित्राधारों के निर्माण की जिस शास्त्रीय प्रक्रिया का अवलोकन किया है वह अजन्ता के गुहा-मन्दिरों में प्रत्यक्ष उतरती है। गोमय, मिट्टा आदि अथवा कडिशकरा आदि के मिश्रण से मृत्तिका लेप के द्वारा ही चित्राधारों का निर्माण किया जाता था। परन्तु अजन्ता की चित्ररचना में एक महत्वपूर्ण विचारणीय विषय यह है कि युरोप की चित्रकला में अवस्थित एव प्रचलित फ्रेस्कोबोनो पद्धति का अनुसरण इसमें किया गया है कि टेम्परापेंटिंग (फ्रेस्कोसेसो) का ही। पर्सी ब्राउन आदि विद्वानों ने यह मित्र कर दिया है कि इन चित्र-निर्मितियों में फ्रेस्कोसेसो अर्थात् टेम्परा पेंटिंग का ही प्राधान्य है। यूरोप में, विशेष कर मेसोपोटेमिया तथा मिस्र में इसके विपरीत फ्रेस्कोबोनो पेंटिंग का ही प्राधान्य था। इस पद्धति में चित्राधार पर प्लास्टर पोतने के बाद बिना पूरी तरह सूखे कार्य प्रारम्भ कर दिया जाता था और जहाँ तक रचना हो चुकी होती थी उसके अतिरिक्त स्थान का प्लास्टर काट दिया जाता था। पुनः दूसरे दिन फिर लेप और थोड़ा सूखने के बाद चित्रारम्भ। इन देशों की चित्रकलाओं में लेप की जुड़ाई के चिह्न पूर्णरूप से दिखाई पड़ते हैं। अजन्ता की कला में इस प्रकार की कोई चीज नहीं है। विद्वानों का यह वितण्डावाद वास्तव में इसलिए खड़ा हुआ कि यत वे लोग प्राचीन चित्रशास्त्र से अपरिचित थे। यहाँ के चित्र-ग्रन्थों में जिस प्रकार के लेप-निर्माण और उसकी प्रक्रिया आदि का वर्णन है उसी के अनुरूप यहाँ की चित्रकला में चित्रकारों ने काम किया है।

वर्णविन्यास एवं वर्तना

चित्राधारों के निर्माण के उपरान्त चित्र की आउट लाइन का प्रश्न है। यहाँ के चित्रकार एक स्पष्ट रक्त रेखा में चित्र रखते थे। चित्रभित्ति मृत्तिका लेप के कारण

घबल होती थी ('एवं घबलिते भित्तौ दर्पणोदरसन्निभे'—)। अतः उम पर यह रक्त-वर्णी रेखा कुशन चित्रकार की प्रथम निष्ठा होती थी। पुनः देशी रंगों—लाल, पीले, भूरे, काले अथवा धूमर की सहायता से वर्णविन्यास सम्पन्न किया जाता था। पुनः क्षय-वृद्धि के शास्त्रीय सिद्धान्त के अनुरूप वर्तना की निष्पत्ति की जाती थी। इन प्रधान वर्णों के अतिरिक्त अन्य नाना रंगों का भी प्रयोग किया जाता था जिनमें नीली का विशेष सकेत अभीप्सित है। अजन्ता की कलाओं का यह नील वर्ण विष्णुधर्मोत्तर का राजावन्त है। अजन्ता के चित्रकार साधारण चित्रकार नहीं थे, वे पूरे आचार्य थे। अतः—'रेखां प्रशसन्त्याचार्या'— के प्राचीन सिद्धान्त के अनुसार अजन्ता की कला में रेखा सर्वाधिक प्रमुख गुण था। पुनः क्षय और वृद्धि के द्वारा तो यह रेखा-विन्यास और भी निखर उठता था। अजन्ता की चित्रकला की यह विशेषता सर्वत्र दृश्यमान है। इसका सुन्दरतम उदाहरण महाहंस जातक चित्रण है (दे० चित्र-विषय)। यहाँ पर चन्द्र की बायी ओर बोधिसत्व अवलोकितेश्वर अथवा स्वयंसिद्धार्थ का ही एक चित्र है जहाँ पर उनका महाभितिष्क्रमण चित्रित है। यह चित्र काफी बड़ा है और कुछ झुका हुआ है और दक्षिण हाथ में नील कमल लिये हुए है। यहाँ पर चित्रकार का जो मनोयोग दिखाई पड़ता है वह यह है कि वह बुद्ध के 'सर्व दुःख' के सिद्धान्त का चित्रण करना चाहता है परन्तु साथ ही साथ मानव कमजोरी का यथार्थ चित्रण भी नहीं बनाना चाहता है। अतएव बुद्ध भार से दबे हुए चित्रित हैं, परन्तु त्यागजन्य जिस अमोघ ज्ञान तथा शान्ति की स्वर्णिम आशा बुद्ध को थी वह भी पूर्णरूप से चित्रित है। कलाकार न तो बाणी का प्रयोग कर रहा है और न लेखनी का। केवल रेखाओं के विन्यास से तथा वर्ण-विन्यास में आवश्यक वर्तना के घटाव-बढ़ाव से वह कथा कह रहा है जो बाणी से भी नहीं कही जा सकती और लेखनी से भी नहीं लिखी जा सकती। यहाँ पर चित्रकार न केवल आचार्य ही है, वह विचक्षण भी है—'रेखां प्रशसन्त्याचार्या वर्तना च विचक्षणाः।' वर्तना का प्रमुख अंग प्रकाश और छाया का निरूपण है। यह प्राचीन चित्रशास्त्र का मौलिक सिद्धान्त है। इसका अनुगमन अजन्ता की चित्रकला में सर्वत्र दिखाई पड़ता है। महाहंस जातक का वर्ण-विन्यास एवं वर्तना दोनों ही बड़े उदात्त एवं आकर्षक है। भारत की कला में, विशेष कर नाट्य, मूर्ति तथा चित्र में मुद्राओं का विनियोग एक सामान्य सिद्धान्त है। तदनुरूप गुहा नं० १ के राजमहल के एक दृश्य में हस्त-मुद्रा का चित्रण बड़ा ही व्यंग्यात्मक है। अथवा बुद्ध एवं बोधिसत्व के नाना चित्रों में अन्य चित्रप्रसिद्ध नाना मुद्राओं का भी पूर्णरूप से विनियोग हुआ है। अतः यह निष्कर्ष ठीक ही है कि चित्र-सिद्धान्तों की जो प्रौढ़ता हमने प्राचीन शिल्प-ग्रन्थों में देखी उसके कलात्मक निदर्शनों में अजन्ता की चित्रकारी वास्तव में एक बड़े अभाव की पूर्ति करती

है। स्थापत्य-कौशल शास्त्र एवं कर्म दोनों की सम्युक्त बुनियाद पर प्रतिष्ठित हुआ है। वह सम्युक्त सत्ता इस महनीय चित्रकला-पीठ पर पूर्णरूप से विराजमान है। भारतीय स्थपतियों की तीसरी और चौथी विशेषता शील और प्रज्ञा है। शील जिसे आचरण कहते हैं उसके सम्बन्ध में तो यह पहले ही कहा जा चुका है कि ये लोग मानव नहीं थे, देव थे। पुनः प्रज्ञा के नवनवोन्मेष विकास के लिए इसमें बढ़कर और कौन-सा सुन्दर एवं मनोरम वातावरण हो सकता था।

मिगरिया

अजन्ता के अतिरिक्त बौद्ध कला का दूसरा चित्रपीठ सिहलद्वीपीय मिगरिया है। यहां के भित्तिचित्र बाघ से भी पहले निर्मित हुए हैं। कश्यप के समय (४७६-४६७ ई०) में इन कलाओं का निर्माण हुआ। अतः यह कला-निदर्शन अजन्ता की गुहाओं के तृतीय वर्गीय चित्रणों (दे० १६वीं १७वीं गुहा) के समकालिक थे। इन चित्रों में न तो विषय का विस्तार है और न व्यापकता। यहां की गुहाशालाओं में जो २० के लगभग स्त्री-चित्र मिलते हैं उनको, लोगों का कहना है, राजा कश्यप की रानियाँ मानना चाहिए। इन कलाकृतियों में भी हिन्दू चित्र-शास्त्र में प्रतिपादित वर्ण-विन्यास, वर्तना और रेखा का पूर्ण पालन दिखाई पड़ता है।

बाघ—अजन्ता से केवल यह १५० मील की दूरी पर स्थित है। यद्यपि दोनों पीठों को नर्मदा अलग कर रही है तथापि यह निश्चित है कि अजन्ता के उत्तरवर्ती चित्रणों का इन चित्रणों पर अवश्य प्रभाव पड़ा। बाघ की चित्रकला के इतिहास की कोई भी सामग्री प्राप्त नहीं है। केवल उपर्युक्त अनुमान से इसके समय का निर्धारण किया गया है। बाघ की चित्रकला की सर्वप्रमुख विशेषता लोक-चित्रण है। अजन्ता की प्रमुख विशेषता धर्मचित्रण है। भारतीय सस्कृति के अनुसार चित्रकला का सेवन देवताराधन में ही विहित है, अतएव अजन्ता की कला धर्माश्रया है। परन्तु ५वीं-६ठी शताब्दी में बौद्ध धर्म का 'विनय अंग' ढीला पड़ चुका था। अतः ऐसे समय लोक-मनोवृत्ति का प्रतिबिम्बन सहज था। यह यहाँ के चित्रणों से ज्ञात होता है। उदाहरण के लिए यहाँ का एक चित्रण हल्लीशक (गीत प्रधान अभिनय) इसी तथ्य का पोषक है।

हिन्दू कला

हिन्दू चित्रकला पर हम इस अध्याय के उपोद्घात में कुछ कह आये हैं अतः उसकी पुनरावृत्ति यहाँ आवश्यक नहीं है। आगे इस अध्याय के दूसरे खंड में हम हिन्दू चित्रकला की विशेष समीक्षा करेंगे। यहाँ पर हम हिन्दू चित्रकला के उस वैभव पर दृष्टि-पात करेंगे जिसका श्रीगणेश ८वीं शताब्दी से प्रारम्भ हुआ था और १६वीं शताब्दी

तक पूर्णरूप से अपने प्रकर्ष को द्योतित करता रहा। अथच इस वैभव का प्रारम्भ यद्यपि ८वीं शताब्दी से है परन्तु इस काल की कृतियों के निदर्शन के चार-पाँच उदाहरण विशेष उल्लेख्य हैं—बगाल की ११वीं शताब्दी के तालपत्र-चित्रण, १५वीं शताब्दी के जैन पाण्डुलिपि ग्रन्थचित्रण, १२वीं शताब्दी के एलोरा भित्ति-चित्रण के माथ-माथ उत्तर-मध्यकाल की राजपूत कला।

(अ) जैन पाण्डुलिपि-चित्रण—इस शैली की चित्रकला का विकास पाण्डु-लिपि-ग्रन्थों के चित्रण में ही सीमित रहा। पाटन के जैन-भण्डार में निशीत गुर्गा के चित्रण मिट्टाराज जयसिंह (११वीं शती) के काल के हैं और यह चित्रण १४वीं शताब्दी तक चलता रहा। इनके विशेष निदर्शन अगमूत्र, त्रिषष्टिशलाकापुरुषचरित, श्रीनेमिनाथ चरित, श्रावकप्रतिक्रमणचूर्णी आदि आदि हैं। जैन-शैली का दूसरा प्रमाण १४वीं से १५वीं शताब्दी तक फैलता रहा जिसमें उदाहरण कल्पमूत्र तथा कालका-चार्य कथा और मिद्धेम हैं।

(ब) हिन्दू पाण्डुलिपि-चित्रण—मध्यकाल में कागज़ के आविष्कार ने पाण्डु-लिपि के चित्रों के विकास में और भी अधिक सहायता प्रदान की। परिणामतः कल्पमूत्र तथा कालकाचार्य-कथा के चित्रण ही अगणिन सख्या में नहीं रचे गये वरन् हिन्दुओं के शृंगार-काव्य—वसन्तविलास, रतिरहस्य आदि शृंगारिक चित्रों के अतिरिक्त बाल-गोपाल-स्तुति तथा दुर्गा-शण्मती के भी ग्रन्थ-चित्रणों की परम्परा प्रस्फुटित हुई। इन चित्रणों में चित्रकला के सामान्य सिद्धान्तों का अनुगमन हुआ। वर्ण-विन्यास तथा वर्तना इनकी प्रमुख विशेषता रही है।

अस्तु, आगे की भारतीय चित्रकला भारतवर्ष में दिखाई नहीं पड़ती, अतः यह नहीं कहा जा सकता कि चित्रकला का पूर्णरूप में विराम हो गया। बात यह है कि सभी कलाएँ एक कालावच्छेदेन नहीं पनप सकती। चित्रकला के प्रातिभासिक ह्रास की पृष्ठभूमि पर भारत की प्रासाद-कला पनपी। प्रासाद-कला तथा मूर्ति-निर्माण-कला का यह स्वर्णिम युग था, अतः चित्रकला के अभाव का कारण हम समझ सकते हैं, परन्तु यह कला मरी नहीं वह पूर्वी तुर्किस्तान, तिब्बत और खोतान के सीमान्त प्रदेशों में बिहार करने लगी। तिब्बत के चित्र-ध्वजों का हम पीछे सेकत कर ही चुके हैं। इन सीमान्त प्रदेशों की चित्रकला का पैटर्न अथवा प्रक्रिया अजन्ता ही थी। स्टीन और काग के पर्य-वेक्षण से ससार परिचित है। उन्होंने इन सीमान्त प्रदेशों की इस विमुग्धकारिणी अद्भुत कला का दर्शन कराकर विश्व को चकित कर दिया है। खोतान और तिब्बत की इस कलाधारा में भारत की कला की अजस्र धारा बहती रही और आगे चलकर इसी ने हमारे देश के मस्मलो का सिचन करने के लिए राजपूत चित्रकला को प्रवाहित किया।

राजपूत कला

मध्यकाल की भारतीय चित्रकला की दो धाराएँ प्रस्फुटित हुई—मुगल कला तथा राजपूत कला—और ये दोनों ही समानान्तर बहती रही, परन्तु जहाँ राजपूत कला १५वीं सदी तक चलती रही, मुगल कला १८वीं शताब्दी में पहले ही सूख गयी। राजपूत कला वास्तव में पूर्णरूप से हिन्दू कला है। बौद्धों के विनाश के लिए पौगणिक धर्म ने पीठिका प्रदान की—यह हम जानते ही है। अतः अजन्ता की बौद्ध कला के विलोप के अनन्तर राजपूत कला को पूर्णरूप में उदय होने का एक अवकाश अवसर मिला। यद्यपि यह अवसर बहुत दिनों के बाद मिला। राजपूत-कला का केन्द्र राजस्थान की प्रख्यात नगरी जयपुर था और जयपुर में ही यह कला राजस्थान के अन्य नगरों में ही नहीं विकसित हुई बल्कि मुगल दरबार और उसके निकटवर्ती नगरों में भी पहुँची। राजपूत कला का अत्यन्त उदीयमान केन्द्र एवं उसकी शैली का विकास कागडा में हुआ, जिसको कागडा-कलम या पहाड़ी स्कुल के नाम से हम पुकारते हैं। इस कला में न तो कोई विशेष धार्मिक उपचेतना है न अध्यात्म का उन्मेष। पहाड़ी कला की सर्वप्रमुख विशेषता अतिरञ्जन है। रंगों का चित्रण, वर्णों की तीक्ष्णता तथा विदग्धता के साथ-साथ चित्र्य वस्तु के भूषा-विन्यास का विस्तार इसमें विशेष उल्लेख्य है। यतः इस केन्द्र की चित्रकला का आश्रय धर्म न होकर राजाश्रय था अतः पहाड़ी राजपूतों के वैयक्तिक चित्रणों का ही विशेष विस्तार एवं प्रारंभ पाया जाता है। राजा-रानियों के चित्रण यहाँ के अनुपम चित्र हैं।

जयपुर आदि केन्द्रों की चित्रकला में यह बात नहीं है। उस कला में हमको द्विमुखी विजृम्भणा देखने को मिलती है—एक में अजन्ता की चित्रकला के समान धार्मिक प्रयत्न प्रेरणा के उद्गम दर्शन होते हैं एवं दूसरी में लोकजीवन के स्थावर चित्र देखने का मित्र है। जहाँ तक पहले चित्रों की गाथा है उसमें यथार्थदिष्ट पौगणिक धर्म की ही अभिव्यक्ति है। पौगणिक देववाद में विष्णु को पूजा विशेष विकसित हुई—इसे हम वैष्णव धर्म कहते हैं। वैष्णव धर्म में कृष्णभक्ति और कृष्णलीला का सर्वाधिक प्रसार एवं प्रचार पाया जाता है। अतः राजपूत कला के चित्रणों में राधा-कृष्ण चित्रण विशेष विद्यमान है। रामायण और महाभारत की कथाओं के चित्रण भी इस धर्मप्रधान राजपूत कला के सुन्दर निदर्शन हैं। पुनः तत्कालीन समाज, आचार, पूजा समारोह, उत्सव, मनोरंजन एवं धर्म के अनुरूप और भी बहुत से चित्रण के विषय हैं जिन्होंने राजपूत कला को बहु-मुखता प्रदान की। राजपूत कला में शिवभक्ति भी नहीं भुलायी गयी, इसका एक सुन्दरतम निदर्शन 'सन्ध्या-गायत्री' शिव-नृत्य के चित्रण में प्राप्त होता है।

राजपूती चित्रकला के दूसरे वर्ग का सम्बन्ध यथानिर्दिष्ट लोकजीवन से है। इस वर्ग में ग्रामीण चित्रण विशेष उल्लेख्य है। पथिक एवं पथ, विश्रामशाला, जुलाहा, रंगरेज, लोहार, बाजार आदि दृश्य विशेष चित्रित किये गये हैं। इस दृष्टि से यह कला लोक-कला के रूप में भी कम नहीं विकसित हुई।

मुगल कला

राजपूत और मुगल कलाओं की तुलनात्मक समीक्षा में यह कहना अनुचित न होगा कि राजपूत कला जनतान्त्रिक एवं रहस्यप्रधान है। इसके विपरीत मुगल कला राजप्रधान और यथार्थमय है। मुगल कला का श्रीगणेश अकबर के काल से होता है। अबुलफजल ने अपनी आइने अकबरी में सम्राट् अकबर की कला-प्रियता एवं राजसंरक्षण की ओर संकेत किया है। परिणामतः राजदरबार में बहुसंख्यक चित्रकारों को भी संरक्षण प्राप्त हुआ और रचनाओं के लिए प्रोत्साहन भी। अबुलफजल ने बहुत से कलाकारों के नाम भी दिये हैं। मुगल दरबार में ईरानी कलाकारों को भी संरक्षण मिला। विशेष कर जहाँगीर ने इस ओर विशेष ध्यान दिया। मुगल दरबार में हिन्दू कलाकारों को भी राजाश्रय प्राप्त था और इसका कारण अकबर की उदार नीति थी। बसवान, दम-वन्त, केशवदाम आदि प्रसिद्ध चित्रकार अकबर के दरबारी कलाकार थे। आइने अकबरी में कलाकारों की जो सूची दी गयी है उसकी संख्या ४० है, इससे यह अन्दाज जरूर लगाया जा सकता है कि उस काल में चित्रकला के विकास के लिए कितना प्रोत्साहन था। शाहजहाँ के समय चित्रकला ह्रास की ओर झुकी क्योंकि पूर्व यिसिस के अनुसार सभी कलाएँ एक काल में विकास को नहीं प्राप्त कर सकती। शाहजहाँ का समय वास्तु-कला का स्वर्णयुग था जब ताजमहल—जैसी विश्वविश्रुत भवन-कलाकृति प्रतिष्ठित हुई। और औरंगजेब के समय तो प्रायः सभी कलाएँ मर गयीं। मुगल कला को हम दो वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—क्षुद्राकृति चित्रण (मिनियेचर्स) तथा पूर्णाकार चित्रण (पोर्ट्रेचर्स)। इन चित्रणों में प्रथम कला की दृष्टि से विशेष उपयोगी है। इनमें व्यावहारिक जीवन—मृगया, युद्ध, आक्रमण, ऐतिहासिक वृत्तान्त, दरबार, पौराणिक आख्यान एवं पक्षि-संसार तथा वनस्पति-संसार सभी विषय थे, यद्यपि मुगल कला की मूलाधार उपचेतना फारस से आयी थी। अतः यह नहीं कहा जा सकता है कि इस कला में देशी विकास नहीं प्राप्त हुआ। देहली, लखनऊ, पटना, कश्मीर आदि कलमों के प्रसार में यह विकास अन्तर्हित है।

मुगल कला का पूर्णाकार चित्रण एकमात्र मुगलकालीन नहीं, इसके इतिहास का आदिम स्रोत उषा के स्वप्न की चित्रकला है जिसको आदिचित्रकार चित्रलेखा ने

अनिरुद्ध की पूरी तसवीर बनाकर इस परम्परा का श्रीगणेश किया था। बौद्धों की एक कहानी है कि महात्मा बुद्ध के जीवन काल में ही अजातशत्रु ने भगवान् के चित्र की कामना की और भगवान् ने अपनी छाया वस्त्र पर पड़ने के लिए आज्ञा दे दी और वह छाया बर्तना और वर्ण-बिन्द्यास के द्वारा बुद्ध के पोर्ट्रेचर में परिणत हो गयी। इन दोनों कथाओं में पोर्ट्रेचर के विकास का प्राचीन इतिहास छिपा हुआ है। अजन्ता की चित्रकला में हमने जो अनेक विषय देखे उनमें गुहा न० १ में राजदूत वास्तव में खुसरू परवीस और राजा पुलकेशी के पोर्ट्रेचर का ही चित्रण है। अथच मिंगरिया में कश्यप की रानियों के जो चित्रण हैं वे भी प्राचीन भारतीय पोर्ट्रेचर्स हैं। अतः हम यही कह सकते हैं कि मुगल कला में मादृश्य चित्रों को विशेष प्रोत्साहन प्राप्त हुआ। मुगलों के राज-दरबार की शान-शौकत और उनके अहंभाव ने भी इस प्रकार के सादृश्य-चित्रणों के लिए अनुकूल उर्वरा भूमि प्रस्तुत की। इन चित्रों में विशेष सख्यक मुगलवंश के राजाओं के चित्र हैं। इनमें राजनी वेश-भूषा, वस्त्रों के बार्डर के कलामय प्रस्तार तथा स्वर्णिम परिधान चित्र की सजघज में विशेष सहायक हुए। अस्तु, मध्यकालीन चित्रकला के इस अति सक्षिप्त परिचय के उपरान्त मुगल कला के चित्रणों में इतना और सकेत आवश्यक है कि राजाओं के साथ राजदरबारी विदूषकों, दरबारियों, अश्वारोहियों, रानियों, नर्तकियों, राजकुमारों एवं राजकुमारियों, माधुओं एवं घर्माचार्यों तथा सिपाहियों आदि सभी के चित्रण प्राप्त होते हैं, जिससे मुगलों की यह चित्रकला भाग्यवर्ष की मध्यकालीन राष्ट्रीय चित्रशाला के रूप में देखी जा सकती है।

अन्त में आधुनिक काल की चित्रकला पर भी एक-दो शब्द लिखना आवश्यक है। १८वीं शताब्दी में मुगल कला के ह्रास के बाद भी इस कला को देश के इतस्तत् फैले हुए क्षुद्र केन्द्रों में शरण मिली। उत्तर में देहली, लखनऊ, पंजाब के पर्वत-प्रदेश, लाहौर, अमृतसर, पटना तथा बंगाल और दक्षिण में औरंगाबाद, दौलताबाद, हैदराबाद, कलौडा से भी दूर तजीर तथा मसूर। ताराणाथ ने दक्षिण के तीन चित्रकारों के नाम—जय, प्रजय तथा विजय भी दिये हैं और उनके बहुत से अनुयायी भी थे। परन्तु इन कला का ह्रास अवश्यम्भावी था क्योंकि जो कला धर्म की मौलिक भक्ति पर नहीं खड़ी है वह मनातन नहीं बन सकती। अतः मुगल कला का पूर्ण विलोप सम्पन्न हो गया और इस विलोप में नयी मूर्ति के बीज प्रस्फुटित हुए। १९वीं शताब्दी के अन्तिम भाग में बंगाल में चित्रकला के नवप्रभान में एक अरुण रश्मिजाल देखने को मिला। इस रश्मिजाल के सारथि प्रख्यात ठाकुर परिवार के प्रतिभाशाली चित्रकार अवनीन्द्र-नाथ ठाकुर थे जिनके नेतृत्व में कतिपय युवा कलाकारों ने भी काम किया। ठाकुर साहब स्वयं एक उद्भट एवं प्रतिभाशाली चित्रकार थे, अतः उन्होंने आधुनिक काल

मे चित्रकला के पुनर्जागरण को जो स्फूर्ति प्रदान की वह प्राचीन स्फूर्ति ही थी। देश में बहुत काल से देशी आधार एक प्रकार से सभी कलाओं से विलुप्त हो गया था। परतन्त्र देश के लिए यह स्वाभाविक ही था। मुगल यद्यपि विदेशी थे तथापि उस काल में भी, जैसा हमने राजपूत आदि कलाओं के आलोचन में देखा, देशी प्रेरणाओं का सर्वथा अभाव नहीं था। इधर १८वीं और १९वीं शताब्दी में जब इस देश का यूरोप से विशेष सम्पर्क प्रोत्थित हुआ तो नयी रंगनी की चकाची ने यहाँ के कलाकारों की दृष्टि को अपनी प्राचीन प्रेरणा में ओझल कर दिया। अतः इस काल की रचनाओं में यूरोप का प्रभाव स्पष्ट था। बंगाल के इन कलाकारों का सर्वप्रमुख कदम नकारात्मक था। देशभक्ति, राष्ट्रीयता एवं अपनी संस्कृति के प्रति गर्व ये कलाकार के मलाधार हैं। इन्हीं की पृष्ठभूमि पर पल्लविन ठाकुर की चित्रकला ने भारतवर्ष में पुनः चित्रकला का साम्प्रतिक नव-जागरण प्रारम्भ किया और यूरोप के प्रभाव से बचाने के लिए पूर्णरूप से प्रेरणा प्रदान की। अजन्ता और मिगरया, मुगल और राजपूत सभी की देना को इन्होंने स्वीकार किया और उस पुजीभूत परम्परा पर उन्होंने एक नवीन परम्परा पल्लविन की। भारतीय दर्शन, पुराण, धर्म, काव्य के नाना मदेशों को लेकर ये लोग अपनी मूलिका को काम में लाने लगे। फलतः कालिदास के काव्यों, रामायण, महाभारत, गीता तथा अन्यान्य प्राचीन भारतीय ऐतिहासिक सामग्री से इन्होंने अपने चित्र के विषय चुने। अस्तु, जहाँ तक नाना अवान्तर चेतनाओं के स्फुरण का इतिहास है वह अभी पूर्णरूप से परिपक्व नहीं है, अतः इस विषय की इतनी ही सीमा यहाँ पर पर्याप्त है।

साहित्यिक साक्ष्य पर भारतीय चित्रकला का इतिहास

इस अध्याय के उपोद्घात में हमने चित्रकला के साहित्यिक साक्ष्य पर कुछ इंगित किया है। यहाँ पर उस विषय में थोड़ा सा प्रतिपादन अवशेष है—समयानी मरम्बती ने, जिन्हें हम सभी कलाओं की अविष्टानी मानते हैं, जहाँ इस देश में काव्य और संगीत, नाट्य एवं नृत्य को अपना वरदान दिया, तो क्या बेचारी चित्रकला ही इससे क्यों वंचित रहती। अथवा कला का विकास संस्कृति का विकास है। संस्कृति में नाना कलाओं का एक साथ उदय अवश्य नहीं हुआ यह दूसरी बात है। देश एवं काल की मर्यादा में उनका विकास एवं उत्थान एककालिक नहीं तथापि यह निःसंदिग्ध है कि कविता, नाट्य, नृत्य तथा संगीत के सदृश चित्रकला की भी प्राचीनता में कोई बिबाद करने की आवश्यकता नहीं। वैदिक साहित्य में भी कुछ ऐसे प्रवचन प्राप्त होते हैं जिनसे यह अनुमान असंगत नहीं कि उस समय भी चित्रकला का पारिभाषिक एवं वैज्ञानिक ज्ञान लोगों को था। उपनिषदों में चित्रोपयोगिनी लेखनी के रूपक अथवा उपमा या उत्प्रेक्षा में बहुत से वर्ण-

विषयों का उद्घाटन हुआ है। उपनिषदों ने अपनी रहस्यमयी भाषा में वर्णों के पारि-
भाषिक ज्ञान पर संकेत किया है (दे० छान्दोग्य चतु० ४)। पाली बौद्धग्रन्थों में तो चित्र-
कला के ऐसे दर्शन होते हैं कि मानो उस समय चित्रसेवन जनजीवन का एक प्रतिष्ठित अंग
था। विनय-पिटक के सदर्भ से राजा प्रसेनजित की चित्रशाला का इतिहास हम जानने
ही हैं। यह समय ईसा से चतुर्थ शताब्दी पूर्व था। मयुतनिकाय में तो विद्व चित्रों की
चित्रभित्तियों—फलक, भित्ति, पट्ट आदि के परिशीलन से चित्रशास्त्र के प्रसिद्ध त्रिविध
चित्राधारों—पट, पट्ट, एव कुड्य—का उस समय पूर्ण ज्ञान था यह निष्कर्ष अनुचित नहीं।
इसी प्रकार चित्र-सबर्भों के नाना साक्ष्य प्राप्त होते हैं। कुमारवामी ने इन प्राचीन
सन्दर्भों की तालिका बनाकर अपने ग्रन्थ की रचना की है। पाठकों को इसके लिए उस
ग्रन्थ का परिशीलन करना आवश्यक है। रामायण का कोई भी प्रासाद-वर्णन बिना उसके
कलात्मक चित्रणों के कही पर पूरा नहीं हुआ। विमान, सीध अथवा प्रामाद सभी चित्रित
दिखाई पड़ते हैं। राजप्रामाद में चित्रशाला एक महत्त्वपूर्ण निवेश माना गया है। महा-
भारत की भी यही गाथा है। पुराणों में तो चित्रविद्या के सन्दर्भों की बात ही क्या
चित्रशास्त्र की भी प्रतिष्ठा हो गयी। विष्णुपुराण के विष्णुवर्माण परिशिष्ट में चित्रमूत्र
की महिमा हम पहले ही बखान चुके हैं। भारतीय शिल्पशास्त्रों की परम्परा भी अति
प्राचीन है। शिल्प गान्धर्ववेद तथा आयुर्वेद के समान ही एक उपवेद है। ग्यापत्य की इस
वैदिक पृष्ठभूमि पर हम पीछे प्रवचन कर चुके हैं। शिल्पशास्त्रों के प्रणेता वैदिक ऋषि
थे। उनमें से बहुसंख्यक चित्र-विद्या के आचार्य भी थे। अस्तु, एक शब्द में भाग्यीय
चित्रकला की एक अत्यन्त प्राचीन परम्परा है परन्तु इस सुदीर्घ परम्परा का सम्यक् विवेचन
सम्भव नहीं। अतः चयन आवश्यक है तथा प्रतिपादन का दृष्टिकोण भी सीमित करना
है। पीछे के अध्यायों में हमने चित्रशास्त्र के सिद्धान्तों की समीक्षा की। इस अध्याय
में हमको चित्रकला का इतिहास प्रस्तुत करना है। अतः शिल्पशास्त्र हमें चित्रशास्त्र
देते हैं, पुराण भी वही कहते हैं तथा अन्य साहित्यधाराएँ भी वैसा ही करती हैं।
इससे हमें केवल चित्रकला की प्राचीनता ही मालूम हो सकती है परन्तु इतिहास तो एक
सुसम्बद्ध तिथिक्रम है, उसके लिए हमें संस्कृत के काव्यों की शरण में जाना है। संस्कृत
के काव्यों की भी एक बड़ी सूची है। प्रायः सभी काव्य-ग्रन्थों में (जिनमें नाटक, चम्पू,
कथा, आख्यायिका, ऐतिहासिक काव्य) चित्र-रचना के सम्बन्ध में सदर्भ भरे पड़े हैं।
अतः उन सबका उल्लेख यहाँ नहीं हो सकता। अतः प्राचीन, पूर्व-मध्यकालीन एवं उत्तर-
मध्यकालीन इन तीनों कालों के अनुसार यदि हम तीन प्रतिनिधि कवि चुन सकें तो
प्राचीन भारत की हिन्दू चित्रकला का एक सुन्दर इतिहास हमको हस्तगत हो सकता है—
कालिदास (ईसवी पूर्व से पाँचवी शताब्दी), बाणभट्ट (६ठी ईसवी से १०वी शताब्दी)

नया श्रीहर्ष (११वीं से लेकर १६वीं शताब्दी तक) के काव्य हमारे लिए आदर्श ग्रन्थ हैं जिनकी समीक्षा से हम यह इतिहास प्रस्तुत कर सकते हैं।

कालिदास

कालिदास के तीनो नाटको—मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्बशीय तथा अभिज्ञान-शाकुन्तल में हमें तीन कलाओं के विकास का अथवा चरमोन्नति का प्रतिबिम्ब देखने को मिलता है। मालविका में नृत्य, विक्रमोर्बशीय में संगीत तथा शाकुन्तल में चित्रकला। यहाँ पर हमें चित्रकला देखनी है। अभिज्ञानशाकुन्तल, रघुवश एव कुमारसम्भव के परिशीलन से ऐसा प्रतीत होता है कि उस समय की शिक्षा में कला और उसमें विशेष कर चित्रकला का ज्ञान एक अनिवार्य अंग था। उस समय विद्व चित्रों (पोर्ट्रेट पेंटिंग) की लोकप्रियता अमविद्य थी। प्रायः प्रेमिकाएँ और प्रेमी अपने प्रियतम और प्रेमिका के चित्रों को बड़े ही मनोयोग से लिखते थे। भावगम्य चित्र की (जिसमें चित्रभित्ति सुलभ नहीं है) कालिदास ने एक अनोखी कल्पना की, जो बड़ी ही मार्मिक है और एकमात्र कवि ही इस प्रकार का आविष्कार कर सकता है—“मत्सादृक्कं विरहन्तु वा भावगम्य निखन्ती।” कालिदास के इन ग्रन्थों के परिशीलन से उस समय की उदात्त चित्रकला पर ही प्रकाश नहीं पड़ता है वरन् यह प्रमाण भी पूर्णरूप से हस्तगत होता है कि कालिदास चित्रशास्त्र के सभी मिद्धान्तों के पूर्ण पंडित थे। चित्रशालाओं पर तो उन्होंने सकेत किये ही हैं, चित्राचार्यों पर भी उन्होंने सकेत किये हैं यह साधारण बात है, अगन्तु चित्रोच्चिन उपकरण—वर्तिका, वर्ण, वर्णकरण्डक, चित्रभित्ति, वर्तनाविन्यास, (विशेष कर पत्र-रचना) के माय-साध रूपनिर्माण की प्राचीन पद्धति क्षयवृद्धि के सिद्धान्त, चित्र-निष्पन्नता में चित्र-उन्मीलन एवं चित्र-दर्शन (फिलामोफी आफ पेंटिंग)—इन पारिभाषिक चित्रशास्त्रीय मिद्धान्तों पर भी पूर्णरूप से प्रकाश डाला गया है। नीचे के उदाहरणों से हम कथन की सत्यता आँकी जा सकती है यथा—

चित्रशालाएँ—“चित्रशाला गता देवी प्रत्यग्रवर्णगंगा चित्रलेखामाचार्यस्यावलोकयन्ती निष्ठति।” —मालविका, १

“विद्यद्वन्त ललिनवनिना सेन्द्रचाप सचित्रा

प्रासादास्त्वा तुल्यितुमलम्०।”

—उत्तर मेघ

इन सन्दर्भों से उस काल में राज-चित्रशालाओं तथा जन-चित्रशालाओं—दोनों की परम्परा पर सकेत मिलता है।

चित्राचार्य—“चित्रलेखामाचार्यस्यावलोकयन्ती तिष्ठति”— से पूर्ण स्पष्ट है।

भवभूति के उत्तररामचरित, धनपाल की तिलकमजरी आदि ग्रन्थों से भी प्राचीन चित्राचार्यों की वंसी ही परम्परा प्राप्त होती है, जैसी नाट्याचार्यों की है।

चित्रप्रकार—(अ) “तेनाष्टी परिगमिता समा कथञ्चिद्बालत्वादवितथमूतनं सुनो ।
सादृश्यप्रतिकृतिदर्शनं प्रियायाः स्वप्नेषु क्षणिकसमागमोत्सवैश्च ॥”

(आ) “वाण्यायमाणो वनिमन्त्रिकेतमालेख्यशेषस्य पितुर्विवेक्षे ॥”

—रघु० ८.६२, रघु० १४.१५

(इ) “सखि ! प्रणम भर्तार, यः पार्श्वतः पृष्ठतो दृश्यते ॥”—मान० ४.

इन सन्दर्भों में आकारिक विद्ध चित्रण के चित्रप्रकार का संकेत निहित है। भावगम्य चित्र का हमने ऊपर संकेत किया है। इसका उदाहरण कालिदास की निम्न कृति में देखिए। यहाँ दुष्यन्त के मुख के द्वारा जो चित्र उन्होंने प्रस्तुत किया है उसमें हम प्रकार (टाइप) पर ही पोषण नहीं प्राप्त होता है वरन् चित्र के प्राण प्राकृतिक वातावरण (पर्सपेक्टिव एंड लैंडस्केप) का भी कितना सुन्दर उदघाटन हुआ है—

कार्या सैकतलीलहंसमिथुना श्रोताबहा मालिनी

पादास्तामभिलो निषण्णहरिणा गौरीगुरोः पावनाः ।

शाखालम्बितबल्कलस्य च तरोर्निर्भातुमिच्छाम्यधः

शृङ्गे कृष्णमृगस्य वामनयनं कञ्चूयमानां मृगीम् ॥

कालिदास की इस सरस्वती में जिस काव्य-गाथा और चित्र-यमुना के सगम का प्रोत्थान हुआ है वह बड़ा ही मनोरम है—अन्यत्र दुर्लभ है।

वर्तिका तथा भूमिबन्धन—(अ) “अहो राजर्षेवैतिकातिपुणता । जाने मे मखी अग्रतो
वर्तन इति ॥” अभि० अतु०

(आ) त्वामालिख्य प्रणयकुपिता धातुरामैशिलायाम्
आत्मानं ते चरणपतित यावदिच्छामि कर्तुम् ।
अस्मैस्तावन्मुहुर्पचितैर्दृष्टिरालुप्यते मे
क्रूरस्तस्मिन्नपि न सहते सगम नो कृतान्त ॥ मेघ०

(इ) चित्रद्विपा पद्मवनावतीर्णाः केरणुभिर्दत्तमृणालमङ्गाः ।
नखाकुशाघातविभिन्नकुम्भाः सरब्धमिहग्रहूत बहन्ति ॥

रघु० १४.१६

(अ) में कलाकार राजा के लेखनी-चातुर्य पर संकेत है। (आ) और (इ) में चित्रभित्ति के प्रामाण्य पर पोषण होता है। धातुरामो से शिला पर चित्रकारी आजकल की पेस्टल ड्राइंग है। ‘चित्रद्विपा’ में भित्तिचित्रों की परम्परा प्राप्त होती है साथ ही साथ पट्ट तथा कन्वास पर चित्रों की रचना की परम्परा पर इन्दुमती, दशरथ, शकुन्तला, मालविका, अग्निमित्र, हरावती, उर्वशी, अग्निवर्ण की नृत्य-कन्याधरो आदि के चित्र-वर्णनों से इन दोनों चित्राधारों पर भी पूर्ण प्रमाण प्राप्त होता है। हम पहले ही कह चुके

है कि उस समय का पत्रालेखन (मानव एवं पशु के अंगों पर लतावेलियों का चित्रण) बड़ा लोकप्रिय आलेख्य था । निम्न अवतरणों से स्पष्ट है —

पत्रालेखन—(अ) रेखा द्रक्ष्यम्युपलविषमे विन्ध्यपादे विशीर्णाम् ।

भक्तिच्छेदैरिव विरचिता भूतिमङ्गे यजस्य ॥—मेषदूत

(आ) हरेः कुमारोऽपि कुमारविक्रम सुरद्विपास्फालनकर्कशांगुली ।

भुजे गचीपत्रविशेषकांकिते स्वनामचिह्न निचखान सायकम् ॥

रघु० ३.५५

महेन्द्रमास्थाय महोत्तरूप य सयति प्राप्तपिनाकिलील ।

चकार बाणैरमुराङ्गनाना गण्डम्बली प्रोषितपत्रलेखा ॥

रघु० ६.७२

(इ) तन प्रकोष्ठे हरिचन्दनाङ्किते प्रमथ्यमानाणवधीरनादिनीम् ।

रघु० ३.५६

चित्रवर्ण एवं वर्तना-विन्यास—निम्न श्लोक में चित्र के चार मूल रंगों—रक्त, पीत, कृष्ण एवं धवल का संकीर्तन हुआ है —

पीतासितारक्तसितः सुराचलप्रान्तस्मिर्तर्धातुरजोभिरम्बरम् ।

अयत्नगन्धर्वपुरोदयध्रमं बभार भूमोत्पतितैरितस्ततः ॥ कु० १४.३१

मिश्रित वर्णों की चित्रशक्तीय परिपाटी कालिदास को मालूम थी । शिवराम मूर्ति का कथन है कि कालिदास के समय टेम्परा टाइप का वाटर कलर बड़ा लोकप्रिय था । निम्नलिखित सदर्थों में यह विभाज्य है —

(अ) नेत्रा नीताः सततगतिना यद्विमानाग्रभूमी-

रालेख्यानां स्वजलकणिकाबोधमुत्पाद्य सद्यः ।

शङ्कास्पृष्टा इव जललवमुच्चस्त्वावृशो जालमार्ग-

र्धमोदगारामुकुतिनिपुणा जञ्जरा निष्पतन्ति ॥ मेघ०

(आ) स्विघ्रांगुलिबिनिवेशो रेखाप्रान्तेषु दृश्यते मलिनः ।

अधु च कपोलपतितं लक्ष्यमिव वर्तकोच्छ्वासत् ॥

उसी चित्र-मिद्वान्त का महाकवि बाणभट्ट ने भी प्रतिपादन किया है —

“अगु लीगलितम्बेदपगमर्शभीतेव चिन्तया निलेख, न विप्रतूलिकया ।” पुनश्च एत प्राचीन कवियों ने ‘वर्तकोच्छ्वासम्’ का संकेत किया है, वह तभी बोधगम्य है जब हम चित्र की इस परम्परा को स्वीकार कर ले ।

जहाँ तक वर्तना की प्रक्रिया एवं विन्यास का सम्बन्ध है निम्न श्लोक पठनीय है —

(अ) चित्रे निवेद्य परिकल्पितसत्त्वयोगा क्योप्चयेन मनसा विधिना कृता नु ।
शरीरत्नसृष्टिरपरा प्रतिभाति सा मे धातुविभुत्वमनुचिन्त्य वपुश्च तस्याः ॥

शा. द्वि. ९

(आ) उन्मीलितं तूलिकयेव चित्रं सूर्याशुभिभ्रमिवारविन्दम् ।

बभूव तस्याश्चतुरश्रशोभि वपुर्विभक्तं नवयौवनेन ॥

(इ) स्खलतीव मे दृष्टिनिम्नोन्नतप्रवेशेषु । शा० ६

(अ) में 'मनसा कृता' से चित्रों के निर्माण में प्रथम कृति मानसी मृष्टि है—यह वर्तना का अत्यन्त आवश्यक अंग है। पुनश्च वर्तनाविन्यास के परम उद्देश्य 'चित्रोन्मीलन' के मर्म में चित्रकला का पूर्ण मर्म छिपा है। यह प्रतिमा-निर्माण का 'नयनोन्मीलन' (दे० मानसार) है। अथच वर्तना-विन्यास का परम सहायक कला-सिद्धान्त शय-वृद्धि-सिद्धान्त है। इस पर भी कवि ने (इ) में पूर्ण प्रकाश डाला है।

शरीर-मुद्राएँ एवं भूषाएँ—चित्रकला के सिद्धान्तों में रूप-निर्माणोचित मुद्रा-विनियोग पर हमने पीछे प्रतिपादन किया है। कालिदास ने चित्रशास्त्र के इस सिद्धान्त पर भी पूर्णरूप से प्रत्यभिज्ञा प्रदर्शित की है। प्रसिद्ध शरीर-मुद्राओं के प्रदर्शन के साथ-साथ कालिदास ने कतिपय नवीन मुद्राओं की भी उद्भावना की है। जैसे कण्ठ-सूत्र अथवा कण्ठश्लेष-मुद्रा—दे० रघुवश १६-३२। जहाँ तक शरीरावयवों के पूर्ण ज्ञान का प्रश्न है वह भी कवि ने दिलीप, पार्वती तथा मालविका के वर्णन में प्रदर्शित किया है—रघुवश १.१३; ३.३४ कुमार १. ३५; मल्लविका २.३। मुनि-कन्य-कोचित परिधान एव आभूषण, अभिसारिका एवं विरहिणी के योग्य वेष, युवा वर अतिथि के आभरण आदि के वर्णनों से चित्रशास्त्र में रूप-निर्माण के लिए उचित नेपथ्य-विधान पर कवि का पूर्ण ज्ञान था। अथच चित्र-सूत्र में निदिष्ट ऐरावत, यक्ष, सिद्ध, किन्नर आदि के रूपों की भी कवि ने भी उद्भावना की है। अन्त में निम्नलिखित दो श्लोकों की अवतारणा से कवि की चित्र-साधना बड़ी मार्मिक प्रतीत होती है —

चित्रगतायामस्यां कान्तिविसादशङ्कु मे हृदयम् ।

संप्रति शिथिलसर्माधि मन्ये येनेयमालिखिता ॥ माल० द्वि०

पात्रविशेषे न्यस्तं गुणान्तरं ऋजति शिल्पमाधातुः ।

जलमिव समुद्रशुक्लो मुक्ताफलतां पयोदस्य ॥ माल० प्र०

बाणभट्ट—बाण के वर्णज्ञान पर हम पीछे, विशेष कर मिश्र वर्णों के परिज्ञान पर, कुछ निर्देश कर चुके हैं। हर्षचरित और कादम्बरी के परिशीलन से ऐसा प्रतीत होता है कि मानो कवि अपने काव्यों से चित्र-शास्त्र की पूर्ण शिक्षा प्रदान कर रहा है। महाकवि बाणभट्ट के अनेक मित्रों एवं सहायकों में चित्रकृत् वीरवर्मा भी था—यह हम जानते ही

है। बाण के प्रत्येक प्रासाद वर्णन में चित्रशाला का अनिवार्य साहचर्य है। बाण का प्रत्येक नगर चित्रशालाओं से भरा है। बाण के वर्णनों से चित्र-प्रकार, चित्र-भित्ति, चित्र-भूमि-बन्धन, चित्र-द्रव्य, चित्र-निर्माण की प्रक्रिया, चित्र-वर्ण—मूल रंग तथा मिश्र वर्ण आदि सभी चित्रशास्त्रीय सिद्धान्तों का उद्घाटन प्राप्त होगा। निम्न अवतरणों से इस कथन की सार्थकता सिद्ध हो सकेगी। स्थानाभाव से विशेष समीक्षा-विस्तार असम्भव है। वह लेखक के अग्रणी ग्रन्थ में पठनीय है। यहाँ पर सस्कृतज्ञों के लिए यह सामग्री विशेष पठनीय है।

चित्रशाला, चित्रकार एवं चित्र-प्रभेद—१—सुरासुरसिद्धगन्धर्वविद्याधरोरगाध्यासिता—

भिरिचित्रशालाभिर्दिव्यविमानावलि भिरिवालङ्क कृतां । का० ६६

२—(अ) सकलदेशादिश्यमानशिल्पिसार्थागमनम् हर्ष० १४२

(ब) सितकुसुमविलेपनवसनसत्कृतैः सूत्रधारैः

३—(अ) चित्रलेखादिशितविचित्रसकलत्रिभुवना-

काराम्

का० १७६

(ब) आलेख्यगृहेरिव बहुवर्णचित्रपत्रशकुनिशत-

सशोभितैः

का० २४१

४—(अ) प्रत्यप्रलिखितमङ्गल्यालेख्योज्ज्वलितभित्ति-

भागमनोहराणि

का० १३६

(ब) चतुरचित्रकरचक्रवाललिख्यमानमाङ्क-

त्यालेख्यम्

हर्ष० १४२

५— चित्रावशेषाकृतौ काव्यशेषनाम्नि

नरनाथे

हर्ष० १७५

६—(अ) प्रविशन्नेव—चित्रवति पटे—कथयन्तं

यमपट्टिकं ददर्श

हर्ष० १५३

(ब) यमपट्टिका इवाम्बरे चित्रमालिखन्त्युद्-

गीतका

हर्ष० १३८

७— वासभवने मे शिरोभागनिहितः काम-

देवपटः पाटनीयः

का० ५३६

८— प्रविवेश च द्वारपक्षलिखितरतिप्रीति-

दैवतम्

हर्ष० १४८

९— सुप्तया वासभवने चित्रभित्तिचामर-

ग्राहिण्या पि चामराणि चालयां चक्रुः

हर्ष० १२७

- १०— आलेख्यक्षितिपतिभिरप्यप्रणमद्भिः सत-
प्यमानचरणी हर्ष० १३६
- ११— दिवसावसानेषु—चित्रभित्तिविलिखितानि
चक्रवाकमिथुनानि का० ४४६

प्रथम एवं द्वितीय में चित्रशाला एवं चित्रकार के निर्देश स्पष्ट है। शिल्परत्न के चित्रोद्देश (स्कोप आफ पेंटिंग) के अनुरूप बाण ने तीसरे में समस्त लोको—त्रिभुवन की ओर कैसा सुन्दर संकेत किया है। प्रायः विशेष उत्सवों पर (विवाह आदि—जैसे राजश्री का विवाह) चित्रकार बुलाये जाते थे। चौथे अवतरण से यह स्पष्ट है। चित्र के त्रिविध प्रभेद में भित्ति-चित्रों का ज्ञान पाँचवें से स्पष्ट है। दिवगत पूर्वपुरुषों (प्रभाकर-वर्धन आदि) के चित्रों के संकेत से यह विभाव्य है। प्राचीन चित्रों में यमपटो तथा कामदेवपटो आदि की परम्परा पर ६ठे, ७वें और ८वें अवतरण निदर्शन है। राजभवनों की दीवारों पर चामरग्राहिणी तथा राजकुमारों (विशेष कर विजित एवं प्रख्यात नरेशों) के चित्र चित्रित रहते थे। यह ९वें और १०वें से पूर्ण बोधगम्य है। चक्रवाक मिथुनों के आलेख्य पर ११वाँ अवतरण निदर्शन है।

चित्र-भित्ति—अत्र च स्नानार्थमागतया—विलिखितानि—त्र्यम्बकप्रतिविम्बकानि
बन्दमाना का० २६२

कालिदास के 'त्वामालिख्य—मेघ०' में हमने चित्राधारों में शिला की प्राचीन परम्परा देख चुके हैं। बाण भी यहाँ पर उसी परम्परा को और आगे पल्लवित कर रहे हैं। प्रेमी-प्रेमिका जब पट, पट्ट अथवा भित्ति नहीं प्राप्त कर पाते तो शिलाखण्डों पर आलेख्य निर्माण करके अपना सन्तोष करते हैं।

चित्र-द्रव्य तथा लेखनी—१३—(अ) रूपालेखयोन्मीलनकालाञ्जनवर्तिका का० ४४५

(ब) वर्णमुधाकूर्चकैरिव करैर्धवलितदशाशा-

मुखे चन्द्रमसि

का० ५२७

(ग) इन्दुकरकूर्चकैरिवाक्षालिताम्

का० २४६

१४— अवलम्बमानतूलिकालावुकाश्च

हर्ष० २१७

इन दोनों अवतरणों से बाण का चित्रोचित अनेकविध लेखनियों का पूर्ण ज्ञान प्रकट है। वर्तिका, कालाञ्जनवर्तिका तथा कूर्चक, श्यामवर्ण के लिए वर्णकूर्चक, धवल वर्ण के लिए तथा तूलिका रेखोन्मीलन के लिए काम में लायी जाती थी। बाण के समय वर्णकरण्डक काम में लाया जाता था।

आलेख्यकर्तृचित उपकरण—१५ (अ) उत्थापिताभिनवभित्तिपात्यमानवहलवालुका-

कण्ठकालेपाकुलालेपकलोकम्

हर्ष० १४२

(ब) उत्कूचकैश्च सुधाकर्परस्कन्धैरधरोहिणी- समारूढैर्धर्वध्वलीक्रियमाणप्रासादः -		
	प्रतोलीप्राकारशिखरम्	हर्ष
१६—	वत्सस्य यौवनारम्भसूत्रपातरेखा	का० ४६६
१७—(अ)	रूपालेख्योन्मीलनकाला जनवार्तिका	का० ४५५
	(ब) प्रातश्च तदुन्मीलित चित्रमिव चन्द्रापीड- शरीरमवलोक्ये	का० ५४८
१८—	आलिखिता चित्रफलके भूमिपालप्रति- बिम्बम्	का० १७२
१९—	उभयतश्च—पुरन्धिवर्गेण ' ' समधिष्ठितम्	का० १४३
२०—	बहुविधवर्णकादिग्याङ्गुलीभिर्ग्रीवा- सूत्राणि च—समन्तात्सामन्तसीमन्तिनीमिव्या- प्तम्	हर्ष० १४३

इन अवतरणों से चित्रशास्त्र-प्रतिपादित चित्र-भूमिबन्धन की कैसी सुन्दर प्रक्रिया प्रस्फुटित हो रही है। चित्रकार के लिए संकल्पलेख चित्र की प्रथम प्रक्रिया है जिसको कालिदास 'भावगम्य' के नाम से पुकारते हैं। महाकवि बाण उसे संकल्पलेख के नाम से पुकारते हैं। पुनः सूत्रपात-लेख का अवसर आता है। सूत्रपात-लेख के आवश्यक ब्रह्म-सूत्र, पक्षसूत्र तथा बहिस्तूत्र आदि का पारिभाषिक ज्ञान भी हमारे महाकवि को पूर्ण-रूप से था। चित्र का उन्मीलन, चित्रकारों का सनातन कौशल बाण के इन अवतरणों में भी विभाव्य है। चित्र के नाना भूमिबन्धनों-फलको आदि तथा चित्रोचित नाना वर्णों के विन्यास कौशल की कैसी सुन्दर व्याख्या महाकवि ने की है—(२०)।

वर्ण-विन्यास—२१—(अ)	हरितालशैलावदातदेहः	हर्ष० १४३
(ब)	(क) हंसध्वला धरण्यामपतज्ज्योत्स्ना	का० ६६
	(ख) हिमकरसरसि विकचपुण्डरीकसिते	वही
(स)	अभिनवसितसिन्दुवारकुसुमपाण्डुरैः	वही
(य)	कर्णिकारगौरेण वीध्रकचुकच्छत्रवपुषा	वही
(र)	वक्रुलसुरभिनिःश्वसितया चम्पकावदातया	हर्ष० ३३
(ल)	दन्तपाण्डरपादे शशिमय इव	हर्ष० ७०
(व)	(क) पीयूषफेनपटलपाण्डुरम्	हर्ष० १०
	(ख) शङ्खस्रोत्रफेनपटलपाण्डरेण	हर्ष० २१
(श)	विकचकेतकीयर्मपत्रपाण्डरं रजःसङ्घातम्	हर्ष० २०

२२-(अ) तस्य चाधरदीर्घतया विकसितबन्धुकवन-

राजयः

हर्ष० २६

(ब) कुञ्जकुमरि जरितपृष्ठस्य चरणयुगलस्य

हर्ष० ३१

(स) कुसुम्भरागपाटल पुलकबन्धचित्रम्

वही ३२

(य) शशिरकुतुहलिकेसरकिशोरकलिहमान-

कठोरघातकीस्तवके

हर्ष० ४७

(र) लोहितायमानमन्दारसिन्दूरसीम्नि

वही

(ल) माञ्जिष्ठरागलोहिते किरणजाले

का० ५३

(व) बालातर्पणजरा इव रज्ज्वः

का० १०५

(श) पारावतपादपाटलरागः

का० ९४

२३-(अ) (क) शुक्रहरितैः कदलीवनैः

का० ४२

(ख) हारीहरिता

हर्ष० २२

(ब) मरकतहरितानां कदलीवनानाम्

का० ३७९

(स) तरुणतरुमालश्यामले

हर्ष० २८

२४-(अ) कृष्णाजिनेन नीलपाण्डुभासा-धूमपटलेनेव

का० ७२

(ब) रासभरोमधूसरासु

का० ५२

(स) वनदेवताप्रासादानां तरुणां तपोवनाग्नि-

होत्रधूमलेखासु

का० ५२

(य) कपोतकण्ठकबुरे तिमिरे

हर्ष० १४५

(र) शफरोदरधूसरे रजसि

हर्ष० २१

२५-(अ) गोरोचनाकपिलद्युतिः

का० १२६

(ब) हरितालकपिलवक्त्रवेणुविटपरचितवृत्तिभिः

का० ३६३

(स) सन्ध्यानुबन्धताम्रे परिणततालफलत्विषि

कालमेघमेदुरे

हर्ष० १५

(य) धूसरीचक्रुः क्रमेलकचकपिलाः पासु-

वृष्टयः

हर्ष० १६२

(र) गोधूमघामामिः स्थलीपुष्पैरधिष्यता

हर्ष० ९४

२६-(अ) जरन्महिषमधीमलीमसि तमसि

हर्ष० ८१

(ब) गोलांगूलकपोलकालकायलोम्नि नीलसिन्धु-

वारवर्णे वाजिनि

हर्ष० २३

(स) चावपलत्विषि तमस्युदिते

हर्ष० १६

- २७—(अ) आचमनशुचिशचीमुख्यमानार्चनकुसुम-
निकरशारम् हर्ष० १६
- (ब) आभरणप्रभाजालजायमानानीन्द्रकुनुः
सहस्राणि हर्ष० ७१
- (स) पाकविशारुराजमाषनिकरकिर्मीरितैश्च हर्ष० ९४
- (य) शबलशार्दूलचर्मपटपीडितेन हर्ष० २३२
- (र) तिर्यङ्ग नीलधवलशुकशाराम् हर्ष० ७६

- २८—(अ) (क) स्कन्धदेशावलम्बिता कृष्णाजिनेन
नीलपाण्डुभासा तपस्तृष्णानिपीतेनान्त-
निपतता धूमपटलेभेव परीतमूर्तिः का० ७२
- (ख) सरस्वत्यधि शप्ता किञ्चिदधोमुखी
धवलकृष्णशारा दृष्टिमुखि पात-
यन्ती हर्ष० १३
- (ब) आकुलाकुलकाकपक्षधारिणा कनकशलाका-
निर्मितमप्यन्तर्गतशुकप्रभाश्यामायमान
मरकतमयमिव पंजरमुदहता चाण्डाल-
दारकेणानुगम्यमानम् का० २१
- (स) आमत्तकोकिललोचनच्छविनीलपाटलः
कषायमधुरः प्रकाममापीतो जम्बूफलरस का० ३६

शरीर-रचना—२६—

- चक्षुः कुरङ्गकैर्घोणावशवराहैः स्कन्धपीठ
महिषैः प्रकोष्ठबन्ध व्याघ्रैः पराक्रम केसरि-
भिर्नमनं—माधवगुप्तम् हर्ष० १४०
- ३०— सद्य एव कुन्तली किरीटी कुण्डली हारी
केयूरी मेखली मुद्गरी खड्गी च भूत्वावाप
विद्याधरत्वम् हर्ष० ११५
- ३१— देवताप्रणामेषु मध्यभागभङ्गो नातिविस्मयकरः का० ३३५
- ३२— बलनान्योन्यघटिततत्तानकरवेणिकाभिः का० ७५

वाण के इन अवतरणों में वर्णों का विशद ज्ञान चित्रशास्त्र के प्रतिष्ठित ग्रंथ से प्राप्त नहीं हो सकता और सम्भवतः किसी कुशल चित्रकार को भी इतना विशद ज्ञान न हो। मूल रंगों में धवल के ही ११ भेद हैं—हरिताल, हंस, कमल, सिन्दुवार, कणिकार, चम्पक, गजदन्तमय, फेनमय, क्षीरमय, शंखधवल, केतकी-गर्भपत्रपाण्डर। इसी प्रकार रक्त वर्ण

के बन्धूक, कुकुम, घातकी, सिन्दूर, मन्दार, पिजर आदि से विभाव्य है। हरित के शुक्-हरित, कदलीहरित, हारीहरित, तमालहरित कितने ही भेद प्रकल्पित हैं। इसी प्रकार भूरे रंग को देखिए—धूमपटल, रत्नम, रोमधूसर, अग्निहोत्र-धूमरेखा आदि आदि। श्याम वर्ण बूढ़े भैसे, काली स्याही, लंगूर का गाल, नीलसिन्दुवार, चापपक्ष आदि आदि। इसी प्रकार शर, शबल आदि के नाना प्रकार (दे० २७)। जहाँ तक मिश्र वर्णों की बात है वह २८वें अवतरण में द्रष्टव्य है। २६-३२ में महाकवि बाणभट्ट का शरीर-रचना-ज्ञान कितना विषाद एवं परिष्कृत है—यह देखते ही बनता है।

श्रीहर्ष—महाकवि श्रीहर्ष के उद्भट पाण्डित्य एवं उनकी अप्रतिम कवित्वशक्ति तथा प्रौढ काव्यविलास से सभी परिचित हैं परन्तु उनके चित्रशास्त्रीय ज्ञान से लोग कम परिचित हैं। श्रीहर्ष मध्यकालीन कवि थे। मध्यकाल में आकर प्रायः सभी शिल्प अपने प्रौढ विकास को प्राप्त कर चुके थे। श्रीहर्ष के नैषधीय-चरित के परिशीलन से यह पूर्णरूप से बोद्धव्य है। मध्यकाल में पत्र-भंगि-रचना तो प्रसिद्ध ही थी परन्तु श्रीहर्ष के काव्य के परिशीलन से अक्षरालेख्य (लेटरपेंटिंग तथा फ्लोरपेंटिंग) भी पूर्णरूप से प्रचलित था यह भी समर्थित होता है (दे० नीचे के अवतरण प्र० तथा द्वि०)। यहाँ पर दमयन्ती के रूप-वर्णन में उसकी भौंहों, तिलक तथा वीणाकाँष्ठ की उपमा में 'ऊ' (दो दल, बिन्दु तथा अर्धचन्द्र) समुत्पापित किया गया है। बालिका दमयन्ती के कुचों की उपमा विसर्गों से दी गयी है, विसर्ग की परिभाषा परम्परा में निम्न रूप से प्रस्तुत की गयी है—

‘शृङ्गवद्बालवत्सस्य बालिकाकुचयुग्मवत्। नेत्रवत्कुण्डलसर्पस्य स विसर्ग इति स्मृतः॥’

१-(अ) भ्रुवो दलान्मां प्रणवस्य यस्यास्तानि भालतमानपत्रम्।

तदधश्चन्द्रेण विधिविपंचीनिक्वाणनाकोणधनुः प्रणिन्ये ॥ १०.८५

(ब) द्विकुण्डली वृत्तसमाप्तलिप्या करांगुलीकाञ्चनलेखनीनाम्।

कैश्य मधीणां स्मितभा कठिन्याः काये तदीये निरमायि सारैः ॥ १०.८६

२-ते तत्र भैरव्याश्चरितानि चित्रे चित्राणि पौरैः पुरि लेखितानि।

निरीक्ष्य निन्युदिवसं निशा च तत्स्वप्नसभोगकलाविलासैः ॥ १०.३५

३-पुरि पथि द्वारगृहाणि तत्र चित्रीकृतान्युत्सववा छयेव।

नभोजि किमीरमकारि तेषां महीभुजामाभरणप्रभामिः ॥ १०.३१

४-प्रिय प्रिया च त्रिजगज्जयित्री लिखाधिलोलागृहभित्तिकावपि

इति स्म सा कारुवरेण लेखितं नलस्य च स्वस्य च सख्यमीक्षते ॥ १.३८

५-(अ) चित्तिचित्रलिखिताखिलक्रमा यत्र तत्स्थुरितिहाससंकथाः।

पद्मनन्दनसुतारिरसुतामन्दसाहसहसन्मनोब्रुवः

॥ १८.२०

- (ब) पुष्पकाण्डजयडिण्डिमयितं यत्र गीतमकलत्रकामिनः ।
पारदारिकविलाससाहसं देवभर्तुरुदटंकि भित्तिषु ॥ १८.२१
- (स) नीतमेव करलम्बपारतामप्रतीर्य भूतयस्तपोर्णवम् ।
अप्सरःकुचघटावलम्बनात्स्थायिना बबचन यत्र चित्रिताः ॥ १८.२६
- ६-(अ) गौरीव पत्या सुभगा कदाचित्कर्तयमप्यर्षतनूसमस्याम् ।
इतीव मध्ये विदधे विधाता रोमावलीमेचकसूत्रमस्याः ॥ ७.८३
- (ब) अपाङ्गमालिङ्गघ तदीयमुच्चकैरदीपि रेखाजनिता जनेन या ।
अपाति सूत्र तदिव द्वितीयया वयःश्रिया वर्षयितुं विलोचने ॥ १५.३४
- ७-(अ) पुराकृतिः स्त्रैणमिमं विधातुमभूद्विधातुः खलु हस्तलेखः ।
येयं भवद्भावि पुरन्ध्रसृष्टिः सास्यै यशस्तज्जयज प्रदातुम् ॥ ७.१५
- (ब) अस्यैव सर्गस्य श्वत्करस्य सरोजसृष्टिमम हस्तलेखः ।
इत्याह धाता हरिणेषणाया किं हस्तलेखीकृतया तयास्याम् ॥ ७.७२
- (स) हस्तलेखमसृजत् खलु जन्मस्थानरेणुकमसौ भवदर्थम् ।
राम राममधरीकृततत्तल्लेखकः प्रथममेव विधाता ॥ २१.६६
- ८-(अ) विरहपाण्डिम, राग, तमोमपीशितिम, तन्निजपीतिम वर्णकैः ।
दश दिशः खलुतत्तदुदकल्पयल्लिपिकरी नलरूपकचित्रिताः ॥ ४.१५
- (ब) पीतावदातारुणनीलमासां देहोपदेहात्किरणैर्मणीनाम् ।
शोरोचनाचन्दनकुङ्कुमैणनाभीविलेपान्पुनरुक्तयन्तीम् ॥ १०.६७
- ९-न्यस्य मन्त्रिषु स राज्यमादरादारराध भदनंप्रियासखः ।
नैकवर्णमणिकोटिकुट्टिमे हेमभूमिभृति सौवभूधरे ॥ ८.३
- १०-स्थितिशालिसमस्तवर्णतां न कथं चित्रमयी विभर्तु या ।
स्वरभेदमुपेतु या कथं कलितानल्पमुदारवा न वा ॥ २.६८
- ११-कुत्रचित् कनकनिमिताखिलः क्वापि यो विमलरत्नजः किल ।
कुत्रचिद्वर्चितचित्रशालिकः क्वापि चास्थिरविधैन्द्रजालिकः ॥ १८.११
- १२-स्तनद्वये तन्वि परतथैव पूषी यदि प्राप्स्यति नैषधस्य ।
अनल्पवैदग्ध्यविबोधिनीनां पत्रावलीना बलना समाप्तिम् ॥ ३.११८
- १३-दलोदरे काचन केतकस्य क्षणान्मसीभावुकवर्णलेखम् ।
तसईव यत्र स्वमनङ्गलेखं लिलेख भैमीनखलेखिनीभिः ॥ ६.६३
- १४-क्रमोद्गता पीवरताघिजह्ने वृक्षाविरूढं विबुधी किमस्याः ।
अपि भ्रमीभङ्गभिरावृताङ्ग बासो लतावेष्टितकप्रवीणम् ॥ ७.६७

१५—चित्रतत्तदनुकार्यविभ्रमाध्यायनेकविधरूपरूपकम् ।

वीक्ष्य य बहु ध्रुव शरो जरावातकी विधिरकल्प शिल्पिराट् ॥ १८.१२
महाकवि श्रीहर्ष के 'नैषधीय-चरित' से उद्धृत इन अवतरणों में न केवल चित्र-शास्त्र के परम्परागत सिद्धान्तों, जैसे—सूत्रायत-लेखा (आउट लाइन), वर्णविन्यास एवं रचना—विच्छित्तियों—पर ही विशेष सामग्री हस्तगत होती है बरन् मध्यकालीन भारतीय आलेख्य में विभाजित अथवा भवन-रचना से प्रभावित कतिपय नये उन्मेष भी दिखाई पड़ते हैं। ओंकार, विसर्ग आदि के आलेख्य की नूतन उद्भावना चित्रकला की एक विशेष देन है जो प्रथम अवतरण से स्पष्ट है। दूसरे अवतरण में चित्र के प्रकारों का—विशेष कर भैतिक चित्रों का संकेत है। दमयन्ती के महल में विष्णुधर्मोत्तर की दिशा में प्रमिद्ध आलेख्य केवल एक प्रयोजनवश कारुवर अर्थात् चित्रघर के द्वारा प्रेमी और प्रेमिका के चित्रणों पर संकेत है—यह तीसरे तथा चौथे अवतरण से स्पष्ट है। आलेख्य में प्रथम आउटलाइन की रचना है, वह रफ और फ़ेयर दोनों प्रकार से की जानी चाहिए—इस मर्म का उद्घाटन ६८, ७६ अवतरणों में हुआ है। ८७ और ८९ उद्धरणों से चित्र के मूल रंगों पर ही प्रकाश नहीं पड़ता बरन् मोजेकफ़्लोर की सुन्दर उद्भावना दर्शनीय है। चित्र-रचना में वर्तना का रहस्य १०वाँ श्लोक उद्घाटित करता है। शरीरावयवों की सुन्दर अभिव्यक्ति पर चित्र-कौशल के निदर्शन नैषधीय-चरित के ७६ सर्ग (दे० २१, ३३, ३६, ३७, ५१, ६२, ६६, ६७, ७०, ७६, ८८, १०८, १०५ तथा १०६ श्लोक) में भरे पड़े हैं जिनमें मुख एवं मुलाग—ओष्ठ, नासिका, चिबुक, कर्ण, अक्षि, ग्रीवा, केश, नितम्ब, गुल्फ आदि नाना शरीरावयवों के विवरण प्राप्त होते हैं। इसी प्रकार नैषधीय-चरित के १८वें सर्ग को देखिए और महाराज नल के राजप्रासाद का वर्णन पढ़िए। मोजेइकफ़्लोर तो है ही, चित्रशालाओं की भी कमी नहीं। साथ-ही-साथ मकर-पत्रभंग, अक्षरावेष्टि आदि के भी सुन्दर संकेत मिलते हैं। ऊपर के ११वें, १३वें, १४वें अवतरण का यही मर्म है। जिस प्रकार महाकवि कालिदास ने शरीर-मुद्राओं की आलेख्योचित कई नयी उद्भावनाएँ की, उसी प्रकार श्रीहर्ष का वृक्षाधिरूढ तथा लतावेष्टितक (दे० कामसूत्र के आलिंगन प्रभेद) १४वें में द्रष्टव्य है। अन्त में १५वें अवतरण से शिल्पिराट् अर्थात् चित्रकार के महनीय गौरव एवं लोकोत्तर कौशल पर प्रवचन उद्धृत हुआ है।

अन्य कवि—अन्य कवियों में भवभूति, श्रीहर्षदेव, दण्डी, माघ, राजशेखर, घनपाल, सोमेश्वर सूरि आदि कविपुंगवों की भी एतद्विषयक सामग्री कम महत्वपूर्ण नहीं है परन्तु स्थानाभाव से इन सब कवियों की चित्र-देन पर हम यहाँ विस्तार नहीं कर सकते। पाठक हमारे अंग्रेजी ग्रन्थों में इस विषय का अध्ययन करे।

भारतीय चित्रकला के इतिहास की इस द्विविधा समीक्षा से यह निर्विवाद सिद्ध होता है कि भारतीय जीवन में चित्रकला का एक अनिवार्य साहचर्य सर्वदा रहा। अथच किसी भी देश अथवा जाति का कलात्मक जीवन उस देश एवं उस जाति की सभ्यता एवं संस्कृति का परिचायक है। भारतीय जीवन यद्यपि अध्यात्म से ही अधिक अनुप्राणित रहा परन्तु भारतीयों ने अध्यात्म की ज्योति से कलाओं को भी सदैव अनुप्राणित रखा—यह हम पीछे देख चुके हैं। कवियों की कृतियों में चित्रोन्मेष की इस मीमांसा से यह भी प्रकट है कि प्राचीनकाल एवं मध्यकाल के कवि सर्वशास्त्र-विशारद तथा सर्वकलापटु एवं सर्वज्ञान-निष्णात होते थे तभी वे सच्चे संस्कृति के उन्मायक तथा प्रतिनिधि कहे जाते थे। काव्य के मूल कारण में शक्ति के साथ-साथ लोक एवं शास्त्र का नैपुण्य इसी मर्म का उद्घाटक है। अस्तु, भारतीय चित्रकला के इस अति सूक्ष्म द्विविध परिचय अर्थात् पुरा-तत्त्वीय एवं साहित्यिक प्रामाण्य के आधार पर जिस चित्रकला का यह इतिहास हमने प्रस्तुत किया उसमें एक तीसरी धारा भी देखने को मिलती है और वह है ग्रन्थ-चित्रण। पीछे के अध्यायो में हमने इस पर कुछ सकेत अवश्य किया है परन्तु इसका ओत एक प्रकार से विशिष्ट है। अतएव इस पर थोड़ा सा सकेत आवश्यक है। हीरानन्द शास्त्रीजी के 'इंडियन पिक्टोरियल आर्ट ऐज डेवेलप्ड इन बुक इलस्ट्रेशंस' के परि-शीलन से पाठक चित्रकला के विकास की इस तीसरी धारा में अवगाहन कर सकते हैं।

सप्तम पटल
(यन्त्रशास्त्र)

यन्त्रविद्या वास्तव में धनुर्विद्या की सहचरी थी। अतएव कौटिल्य ने भी यन्त्र-वर्णन सैन्य-प्रयोजनानुरूप किया है क्योंकि नाना प्रकार के आयुधों में कुछ आयुध बिना यन्त्र के नहीं चलाये जा सकते। शस्त्रों की चतुर्विधा को हम जानते ही हैं—मुक्त, अमुक्त, मुक्तामुक्त तथा यन्त्र-मुक्त। चाप, शतघ्नी, उष्ट्रघ्नी आदि आयुध यन्त्रमुक्त की कोटि में आते हैं। इसके अतिरिक्त नलीक तथा बृहन्नलीक आदि बाणों का चलाना भी बिना यन्त्र दुःसाध्य था। ये बाण आजकल की बन्दूकों के समान थे। प्राचीन भारत की धनुर्विद्या बड़ी विस्तृत थी। आयुर्वेद, स्थापत्यवेद तथा ज्योतिर्वेद के समान धनुर्वेद भी उपवेदों में प्रकल्पित है। अतः धनुर्विद्या और उसकी अनुचरी यन्त्रविद्या अत्यन्त प्राचीन है। महाभारत में धनुर्विद्या का बड़ा विपुल वर्णन है। आग्नेयास्त्र, इन्द्रास्त्र, वरुणास्त्र आदि नाना अस्त्रों के नाम भरे पड़े हैं। इसके अतिरिक्त भुषुडी, शतघ्नी, सहस्रघ्नी (आजकल के मशीनगन, स्टेनगन तथा टैंक) आदि अस्त्रों के साथ-साथ चन्द्रमणि आदि यन्त्र (जिनके द्वारा मरुभूमि पर जलवृष्टि की जा सकती थी) भी प्रसिद्ध हैं। ये सब यन्त्र सप्रामाण्य यन्त्र हैं। यान तथा उदक यन्त्रों की बड़ी लम्बी सूची है। इन वर्गों के यन्त्रों पर हम आगे वर्णन करेंगे परन्तु भारतवर्ष की संस्कृति एवं सभ्यता में बहुत से ऐसे भी यन्त्र निर्दिष्ट हैं जिनमें जीवन के नाना कार्यकलाप सिद्ध होते थे, जैसे तैलयन्त्र, इक्षुयन्त्र, चन्द्रकयन्त्र, इन्द्रध्वजयन्त्र, अश्वयन्त्र, उपलयन्त्र, मायावेतालयन्त्र, जलयन्त्र आदि। अतः यह नहीं कहा जा सकता कि भारतवर्ष में विज्ञान तथा परिभाषा (साइंस एंड टेक्नोलॉजी) नहीं पनपी और यह केवल अध्यात्मप्रधान देश रहा। दुर्भाग्य का विलास है कि हमारा प्राचीनतम साहित्य पूर्णरूप में प्राप्त नहीं होता। इतिहास में ऐसे अनेक अवसर आये जब नर-पिशाचों ने इस अनुपम ज्ञाननिधि का बारम्बार नाश किया। बहुत सम्भव है कि हम उजाला में यह वैज्ञानिक साहित्य ध्वंसावशेष हो गया, अस्तु।

समरागणसूत्रधार ११वीं शताब्दी की कृति है। इसका रचयिता राजा था। अतएव यद्यपि इस ग्रन्थ में जिन यन्त्रों का निर्देश है उनमें बहुतों को हम राजप्रासादोचित क्रीडापकरण एवं मनोरंजन के साधन मान सकते हैं। अथच कुछ ऐसे भी यन्त्र मिलेंगे जिनकी उपयोगिता भी सिद्ध होती है। यद्यपि इस ग्रन्थ में जिन यन्त्रों का निर्देश है उनकी रचना-प्रक्रिया वैज्ञानिक ढंग से नहीं बतायी गयी है। यन्त्र-रचना पारम्पर्य-कौशल माना गया है और यह कौशल गुरु-शिष्य परम्परा का अभ्यास है जो सबके लिए न बोधगम्य है और न बताये जाने लायक। अतएव उसे गुप्त रखना ही उचित है। निम्न श्लोक में यह तथ्य निर्दिष्ट हुआ है—

पारम्पर्यं कौशलं सोपदेशं शास्त्राभ्यासो वास्तुकर्मोद्यमो धीः ।
सामग्रीयं निर्मला यस्य सोस्मिश्चित्राण्येवं वेत्ति यन्त्राणि कर्तुम् ॥

विषय-प्रवेश

इस ग्रन्थ के उपोद्घात में भारतीय स्थापत्य के व्यापक विषय की ओर पहले ही संकेत किया जा चुका है। तदनुरूप यन्त्र भी स्थापत्य का एक अंग है। वैसे न तो अष्टाग स्थापत्य में यन्त्र-रचना का निर्देश है और न समरागणसूत्रधार वास्तुशास्त्र से इतर शिल्पशास्त्रों अथवा वास्तुशास्त्रीय ग्रन्थों में ही यन्त्ररचना पर कोई अध्याय है; परन्तु जैसा अभी संकेत किया गया कि समरागणसूत्रधार में वास्तुशास्त्र, शिल्पशास्त्र एवं चित्रशास्त्र के साथ-साथ यन्त्रशास्त्र पर भी एक बड़ा अध्याय लिखा गया है। समरागण की वास्तव में यह बड़ी भारी देन है। प्राप्त संस्कृत साहित्य में दो ही ग्रन्थ हैं जिनमें यन्त्रशास्त्र पर कुछ सामग्री प्राप्त होती है—कौटिलीय अर्थशास्त्र तथा समरागण-सूत्रधार। अथच यन्त्र शब्द का प्रयोग तथा यन्त्र परम्परा पर संकेत तो अनेक ग्रन्थों में हुआ है। इन सन्दर्भों का परिशीलन हमारे अंग्रेजी ग्रन्थ में कीजिए। यहाँ पर स्थानाभाव से नाना यन्त्रों के निर्देशों का तथा संदर्भ-ग्रन्थों का पूर्ण सफलन नहीं किया जा सकता। अथच कौटिल्य के अर्थशास्त्र में भी जो यन्त्र-सामग्री पढ़ने को मिलती है उसका सम्बन्ध विशेषकर सैन्य-यन्त्रों से है। अतः यन्त्रशास्त्र अथवा यन्त्रविद्या पर यदि किसी ग्रन्थ में प्रवचन है तो वह समरागणसूत्रधार है। अतः समरागण की ही एतद्विषयक सामग्री का इस पटल में प्रयोग किया जायगा।

संस्कृत भाषा में तन्त्र और यन्त्र दोनों साथ-साथ चलते हैं। तन्त्र विज्ञान है अतएव दर्शन भी, परन्तु यन्त्र कला है। दोनों की ही प्राचीन परम्परा है। यद्यपि बहुत से तन्त्र आज भी प्राप्त हैं परन्तु यन्त्र विलुप्तप्राय है। यन्त्र-रचना एक प्रकार से तन्त्रानुरूप गुह्य कला थी जो साधारण जनो में विशेष प्रचलित नहीं थी। यन्त्र एक कला है इसका परिपोष भारत की परम्परागत ६४ कलाओं की सूची से होता है। यशोधर ने अपनी वात्स्यायन के कामसूत्र की टीका में जिन ६४ कलाओं का संकीर्तन किया है उनमें 'यन्त्रमात्रिका' नाम की एक कला का उल्लेख किया है और उसकी व्याख्या में—“मजीवानां निर्जीवानां यन्त्राणां यानोदकसंग्रामार्थं घटनाशास्त्र विश्वकर्मप्रोक्तम्”—लिखा है। इस व्याख्या में तीन प्रकार के यन्त्रों का संकेत है—यान-यन्त्र (विमान तथा रथ आदि), उदक-यन्त्र (धारा-यन्त्र अथवा वारि-यन्त्र आदि) तथा संग्रामार्थ-यन्त्र (युद्ध-यन्त्र)। आगे हम देखेंगे कि यन्त्रों का यह विभाजन समरागणसूत्रधार को भी स्वीकार्य है।

यन्त्राणां घटना नोक्ता गुप्त्यर्थं नाज्ञतावशात् ।

तत्र हेतुरर्थं ज्ञेयो व्यक्ता नन्ते फलप्रदाः ॥

अस्तु, आगे हम अब समरागण में प्रतिपादित यन्त्र-रचना-शास्त्र के वक्ष्यमाण सिद्धान्तों की समीक्षा करेंगे—यन्त्रलक्षण तथा यन्त्रबीज, यन्त्रगुण यन्त्रप्रकार एवं प्रभेद तथा विमानयन्त्र ।

यन्त्रलक्षण एवं यन्त्रबीज—यन्त्रलक्षण यन्त्रबीजों पर आश्रित है । यन्त्र के प्रमुख चार बीज हैं । ये चारों बीज चार महाभूत हैं—क्षिति, जल, अग्नि तथा वायु । यतः आकाश भी इन चारों महाभूतों के अतिरिक्त एक महाभूत है परन्तु वह आश्रयभूत होने के कारण उसकी गणना बीजभूतों में नहीं की जा सकती अतः यन्त्रलक्षण इस ग्रन्थ के अनुसार यह है कि इन स्वतन्त्र अर्थात् यदृच्छया प्रवृत्त भूतों का जिसके द्वारा नियमन हो उसे यन्त्र कहेंगे । यन्त्र की यह परिभाषा यन्त्रप्रधान है परन्तु यन्त्रकर्ता तक्षक के प्राधान्य से दूसरा लक्षण भी हो सकता है अर्थात् स्वरस-प्रवृत्त महाभूतों को जब यन्त्रकार अपनी मनीषा से जिस उपकरण के द्वारा यमन करता है तब उसकी सज्ञा यन्त्र हो जाती है । निम्न श्लोको में यन्त्र के निर्वचन को देखिए —

यदृच्छया प्रवृत्तानि भूतानि स्वेन वर्त्मना ।

नियम्यास्मिन् नयति यत् तद् यन्त्रमिति कीर्तितम् ॥

स्वरसेन प्रवृत्तानि भूतानि स्वमनीषया ।

कृतं यस्माद् यमयति तद्वा यन्त्रमिति स्मृतम् ॥

तस्य बीजं चतुर्धास्यात् क्षितिरापोजलः ।

आश्रयत्वेन चैतेषां जियदप्युपयुज्यते ॥

आश्रयभूत एवं आश्रितभूतों को मिलाकर यन्त्र के पाँच मूल बीज माने गये हैं । परन्तु भू, जल, अग्नि, वायु तथा आकाश ये बीज एक-दूसरे के अन्योन्याश्रित भी हैं । इनमें पृथ्वी तत्त्व सर्वप्रधान है । जहाँ आकाश मौलिक आधार है वहाँ पृथ्वी रचना-आधार है । अतः यन्त्र में पृथ्वीतत्त्व सर्वातिशायी है । यहाँ पर यन्त्रबीजों के सम्बन्ध में एक प्रश्न यह है कि सूत (मर्करी-पारा) जो विमान आदि यन्त्रों का एक अनिवार्य घटक है वह भी मूल बीजों में उपश्लोक्य है कि नहीं ? ऐसा प्रतीत होता है कि समरागण से पूर्व के कतिपय आचार्यों की धारणा थी कि यन्त्रबीजों में पारा को भी मूल बीज मानना चाहिए परन्तु समरागण को यह स्वीकार नहीं । पारा प्रकृति से पार्थिव है और तभी उसमें क्रिया होती है । अतः उसको पार्थिव बीज में ही परिगणित करना चाहिए ।

मूल बीजों के अतिरिक्त सहायक बीजों की संख्या अनिर्धारणीय है क्योंकि बीजों के पारस्परिक सम्मिश्रण से नाना बीजों की निष्पत्ति होती है परन्तु वह यन्त्र सर्वोत्तम है

जिसमें एक ही बीज का प्राधान्य हो। अथवा यन्त्र-बीजों के सम्बन्ध में दूसरा सिद्धान्त यह है कि जिन मौलिक बीजों की अभी तक हमने विभाजना की वे वास्तव में यन्त्र की किस कारणता में आते हैं ? वे निमित्त और उपादान दोनों के रूप में परिकल्प्य हैं न ? अतएव यन्त्र-बीज के आधार पर निम्नलिखित चार यन्त्र कोटियाँ हैं —

१. स्वयंबाहक—अर्थात् ऑटोमैटिक ।

२. सकृत्प्रेर्य—अर्थात् वह यन्त्र जिसमें एक ही बार प्रोपेलिंग की जाती है । ऐसा यन्त्र तो आजकल का राकेट है जिसको एक बार प्रोपेल करके जो भेजा गया तो सौरमण्डल की पूरी परिक्रमा कर ही लौटेगा ।

३. अन्तरिक्षवाह्य—अर्थात् ऐसा यन्त्र जिसमें क्रिया का सिद्धान्त और चालक मशीन दोनों ही जन-दृष्टि से छिपे रहते हैं । ऐसे यन्त्र को आधुनिक भाषा में पैराशूट कहा जा सकता है ।

४. दूरवाह्य—ऐसे यन्त्र का चालक उपकरण यन्त्र से दूर रखा जाता है ।

प्राचीनो की परिपाटी में अलक्षिता और विस्मयकारिता यन्त्र की प्रधान विशिष्टताएँ हैं । हमने पीछे गीण बीजों का संकेत किया था क्योंकि कोई भी यन्त्र बिना अपने बीजों एवं उपबीजों के अतिरिक्त दूसरे बीजों की सहायता से सिद्ध नहीं होते । अतः पार्थिव बीज में ही पार्थिवेतर आप्य, आनल एवं आनिल बीजों की विभाजना की गयी है । यही क्रम जल, अग्नि और वायु के बीजों में भी है । 'प्राधान्येन व्यपदेशाः भवन्ति' के न्याय से जिस बीज का प्राधान्य होता है उसी की गणना होती है । उदाहरण के लिए निम्न तालिका देखिए —

पार्थिव—पार्थिव यन्त्र में (अ) पार्थिव बीज—घातु जैसे अयस् (लौह), ताम्र, तार, त्रपु आदि; काष्ठ, चर्म तथा वस्त्र आदि अन्य द्रव्य के साथ-साथ चक्र तथा भ्रमरक एवं लम्बन, लम्बकार आदि उसके अंग एवं प्रक्रिया-सिद्धान्त एवं संबित (नापना), प्रमर्दन आदि कार्य; (ब) अग्नि बीज—ताप एवं उत्तेजन आदि; (स) जल बीज—घात, जलभार, जलभ्रमण आदि; (य) आकाशीय बीज—उच्छ्राय, आधिक्य, नीर-श्रुता, ऊर्ध्वगमिता आदि; तथा (र) वायु बीज—दूति, बीजन तथा गजकर्ण आदि । इसी प्रकार से अन्य मूल बीजों के उपबीजों की गाथा है, जैसे जलयन्त्र में काष्ठ, कृति, लौह आदि पार्थिव बीज; दूसरे जल और अपना जल जल बीज; पातन आदि अग्नि बीज तथा सप्रहीत दत्तपूरित एवं प्रतिनोदित आदि वायु बीज बनते हैं । विस्तार अभीप्सित नहीं । वह हमारे अग्रेजी ग्रन्थ में पठनीय है । यहाँ पर एक मौलिक यन्त्र-तत्त्व यह है कि यन्त्र के बीजों एवं उपबीजों का वैज्ञानिक वर्गीकरण असाध्य है क्योंकि वास्तव में यन्त्र के आकार या रूप तो पृथ्वीतत्त्व से आता है और पीछे हमने देखा कि पृथ्वी बीज ही मूर्धन्य मूल बीज

है। अथवा पृथ्वी के मूल बीज में क्रिया (आपरेशन) असंभाव्य है। क्रिया तो अन्य तीनों के द्वारा उत्पन्न की जाती है। (दे० ऊपर की तालिका) इस दृष्टि से पृथ्वी बीज और अन्य बीजों (आकाश को छोड़कर) में एक प्रकारसे जन्यजनक सम्बन्ध है। निम्न प्रवचन इस तथ्य का समर्थन करता है—

निष्क्रिया भूः क्रिया त्वंशे शेषेषु सहजा त्रिषु ।

अतः प्रायेण सा जन्मा जितावेव प्रयत्नतः ॥

साध्यस्य रूपवशतः सन्निवेशो यतो भवेत् ।

यन्त्रनामाकृतिस्तेन निर्णेतुं नैव शक्यते ॥

यन्त्र के गुण तथा कर्म—

१-यथावद्बीजसंयोग

१२-यथाभीष्टार्थकारित्व

२-सौश्लिष्ट-अर्थात् रचना की परस्पर युक्तता

१३-लयतालानुगामिता-अर्थात् मनोरजन यंत्रों में

३-श्लक्ष्णता-अर्थात् आकृति की मनोरमता

१४-दृष्टकालावर्द्धाशित्व-अर्थात् आवश्यकता पर काम आनेवाला

४-अलक्षता

१५-पुनः सम्यक्त्वसंवृत्ति-अर्थात् काम करके अपनी शान्त अवस्था धारण कर ले

५-निर्वहणता-अर्थात् क्रियालाघव

१६-अनुत्पन्नत्व-अर्थात् मनोरमता

६-लघुत्व (लाइटनेस)

१७-ताद्रूप्य-अर्थात् पक्षियंत्रों में

८-शब्दसाध्य में तदाधिक्य

१८-दाढ्य

९-अशैथिल्य

१९-मसृणता-अर्थात् कोमलता एव

१०-अगाढ़ता

११-वहनी-सौश्लिष्ट्य तथा अस्खलद्गतित्व

२०-चिरकालसहत्व

यन्त्र-कर्म—यन्त्र के कर्म, क्रिया, काल, शब्द, उच्छ्वाय, रूप, स्पर्श के अनुसार निम्नलिखित रूप में विभाव्य है—

(अ) क्रिया—कार्यवश क्रियाएँ अनन्त हैं तथापि तिरछे, ऊपर, नीचे, पीछे, सामने, दायी और, बायी ओर जो गमन, सरण तथा पात होते हैं वे क्रियोद्भव यन्त्र-कर्म कहे जाते हैं। इस प्रकार गमन, सरण तथा पात यन्त्र के मुख्य कार्य हैं।

(ब) काल—के अनुसार घड़ी आदि यन्त्रों में इसकी विभावना होती है।

(स) शब्द—के अनुकूल यन्त्र के द्वारा चार प्रकार के शब्द उत्पाद्य हैं—विचित्र, सुखद, रतिकृति तथा भीषण। शब्द-कर्मों में समरांगण ने गीत, नृत्य, वाद्य, पटह, वंश, वीणा, कांस्यताल, तुम्रिता, करटा आदि गायन, वादन एवं नर्तन (वादित्र) में उचित

समस्त यन्त्रों की उत्पत्ति बताता है। नृत्य में नाटक, लास्य, चोध्य, ताण्डव, देशी तथा राजमार्ग आदि भेद परिकल्प्य हैं। इससे तो ऐसा यन्त्र आजकल के रेडियो यन्त्र से भी ऊपर उठ जाता है।

(य) उच्छ्राय—के अनुरूप हम आगे बारियन्त्रो अथवा धारायन्त्रो में विशेष वर्णन करेंगे।

(र) रूप एवं स्पर्श—के अनुरूप रूप के प्रकारों में उन यन्त्रों का आकलन होगा जिनसे भूचर आकाश में जाते हैं और आकाशचर भूमि पर पधारते हैं (अर्थात् विमान-यन्त्र)। देवों और अमुरों के संग्राम, समुद्र मंथन, नृसिंह के द्वारा हिरण्यकशिपु का वध, हस्तयुद्ध, गजबन्ध, बनावटी सेना, दोलागृह, रतिगृह, धारागृह, स्वयंवाहक सेवक, सत्यामायाविविधाकारा सभाएँ आदि नाना वर्ग प्रकल्पित किये जा सकते हैं।

यन्त्र-प्रभेद

ऊपर हमने यानयन्त्र, उदकयन्त्र तथा संग्रामयन्त्र—यन्त्रों की इस त्रिविधा पर संकेत किया है। समरागण के यन्त्राध्याय (३१वाँ) के परिशीलन से इस त्रिविधा को पंचविधा में परिकल्पित करना आवश्यक है—मनोरंजनयन्त्र तथा परिवारयन्त्र। यद्यपि ग्रन्थ में यन्त्र-प्रभेदों का कोई वैज्ञानिक वर्गीकरण नहीं प्रस्तुत किया गया है परन्तु अपने अध्ययन से मैंने अपना यह विभाजन उपकल्पित किया है। इन मनोरंजनयन्त्रों की संख्या सर्वाधिक है।

१. मनोरंजनयन्त्र—इस वर्ग में भूमिका-शैल्या-प्रसर्पण, क्षीराब्धिशयन, पुत्रिकानाडी-प्रबोधन, सूर्यादिग्रहगतिप्रदर्शनपरक गोलभ्रमण यन्त्र, नर्तकीपुत्रिकायन्त्र, दारव पुरुष का एकनाडिका में एक योजनगमन, यन्त्रहस्ती का भूरिजलपान, यन्त्रशुको का तालगति से गान एवं नर्तन आदि, कृत्रिम गज, अश्व आदि का यथेच्छ निगमन, धावन, युद्धकरण आदि यन्त्र, स्वनोद्गारियन्त्र, पटहमुरजादिस्वनोद्गारियन्त्र आदि विशेष उल्लेख्य हैं। इन यन्त्रों को देखकर हमारा यह आकृत पाठकों की समझ में आ सकता है कि यह सब मनोरंजनयन्त्र थे। उस काल में दरबारी जीवन इस प्रकार के मनोरंजन के लिए सर्वथा उपयुक्त भी था।

२. पारिवारिक एवं रक्षायन्त्र—इन यन्त्रों में उन यन्त्रों का समावेश है जिनको हम दास आदि परिजन वर्गों के बिना उनके सभी कृत्यों के निर्वहण के लिए स्त्री-पुरुष-प्रतिमा-यन्त्रों की घटना के द्वारा कर सकते हैं और द्वारपाल अथवा दुर्गरक्षक या प्रासाद-रक्षक सिपाही के बिना भी यन्त्र विशेष के द्वारा कार्यसम्पादन किया जाता था। इस दृष्टि से समरागण में काष्ठमय स्त्री-पुरुषों के प्रतिमायन्त्र, द्वारपालयन्त्र तथा योधियन्त्र-

इन तीन उपयोगी यन्त्रों के साथ सिंह-गर्जन-यन्त्र का भी निर्देश है जिसके द्वारा दुष्ट गजों को भगाया जाना अभीष्ट था ।

३. **संपात्रार्थ यन्त्रों**—मे केवल चापादि शतघ्नी आदि उष्ट्रीवा आदि सैन्य यन्त्रों का किले की रखवाली के लिए एकमात्र संकेत करके छोड़ दिया गया है ।

४. **यान-यन्त्र**—इन यन्त्रों में अम्बरचारि विमानों तथा व्योमचारि विहगम यन्त्रों पर हम आगे के एक स्वतन्त्र स्तम्भ में वर्णन करेंगे ।

५. **बारि-यन्त्र**—के चार भेद हैं ।

(अ) पात-यन्त्र—इस यन्त्र के द्वारा बगीचों की मिचाई हुआ करती थी । इसमें यथानाम जल का नीचे की ओर ऊपरी जलाशय से ले जाना होता था ।

(ब) उच्छ्रायसपात-यन्त्र—इस यन्त्र के द्वारा ऊपर स्थित जल से ऊँचाई के बराबर पानी ऊँचे लाया जाता था ।

(ग) पातसमोच्छ्राय-यन्त्र—इस यन्त्र के द्वारा स्तम्भ-नलों से पानी छोड़ा जाता था ।

(घ) उच्छ्राय-यन्त्र—यह आजकल की पाइप लाइनें हैं अथवा बोरिंग मशीनें हैं । बारि-यन्त्र के इन चार प्रभेदों के अतिरिक्त दो और यन्त्र इसी वर्ग के इस ग्रन्थ में वर्णित हैं, जैसे—दाम्भयगजयन्त्र तथा काष्ठप्रणाली । इनके अतिरिक्त बारियन्त्रों में नाना प्रकार के धारायन्त्रों की भी गतायता है, यद्यपि ये एक प्रकार से विशिष्ट बारियन्त्र हैं ।

धारागृहयन्त्र—धारागृह के पाँच प्रभेद हैं—धारागृह, प्रवर्षण, प्रणाल, जलमग्न तथा नन्दावर्त ।

धारागृह—यह एक प्रकार का राजोद्यानस्थित शावर बाध है । मध्यकालीन पूर्वी एवं पश्चिमी दोनों देशों में इस प्रकार के धारागृह बहुत प्रचलित थे और राजप्रासाद के एक अनिवार्य उपकरण थे । इनकी रचना में यह ध्यान रखना होता था कि किसी विशाल एवं गम्भीर जलाशय के निकट उनका निवेश होता था । दूरे इनका चतुर्दिक वातावरण बड़ा मनोरम होता था तथा यन्त्र की ऊँचाई से दुगुनी या तिगुनी नाडिकाएँ (पाइप लाइन्स) बनायी जाती थी । ग्रन्थ के परिशीलन से ऐसा ज्ञात होता है कि ये धारागृह एक अति विशाल निवेश थे, जिनमें भूमिकाएँ आवश्यक थी तथा रत्नोंज्ज्वल हिरण्यघटित अथवा रजतघटित प्रशस्त पादपों के काष्ठ से निर्मित नाना चित्र-विकित्र (१६ से लगाकर १०० तक की संख्या में) स्तम्भों का निवेश भी इनकी मनोरमता और भी दुगुनी कर देता था । अथवा अन्यान्य भूषणकरण चित्र-विकित्र प्राग्नीव, विविध जाल, वेदिकाएँ, कपोतपालियाँ, सालभजिकाएँ, यन्त्रशुक, वामरमिथुन, विद्याघर, सिद्ध, भुजग, किन्नर, चारण, नाचते हुए मयूर, कल्पतरु, चित्र-विकित्र लतावत्सलियाँ, गुल्म एवं कोकिलाएँ आदि रचनाओं से सभी से जलनिर्गम सतत दृष्टिगोचर हो रहा है । इससे

बढ़कर मनोरम धारागृह और क्या हो सकते हैं। मध्यकालीन कवियों ने अपने काव्यों के विषय में जलक्रीडा सर्वत्र वर्णन की है। समरांगण में भी यह परम्परा पुष्ट होती है। ये धारागृह प्राकृत जनों के लिए नहीं बनते थे, केवल राजा लोग ही इनका उपभोग करते थे। यह धारागृह एक प्रकार का सामान्य निवेश था और इसके अन्य प्रभेद विशेष निवेश थे।

प्रवर्षण—प्रवर्षण यथानाम ऊपर से पानी की वर्षा करता है। तीन, चार अथवा सात पुष्पाकार जलनाडीयुक्त प्रतिमाओं की विरचना से नाना प्रकार से पानी गिराया जाता था। समरांगण में इसे 'जलदकुलाष्टकयुक्त', 'अनुकरणमेकंजलमुचाम्' कहा गया है (जिसे सोमदेव सूर्य ने मेघमन्दिर के नाम से सङ्कीर्तित किया है)। कालिदास ने भी इस धारागृह की सूचना अपने मेघदूत में दी है—'नेप्यन्ति त्वा मुरयुवतयो यन्त्रधारा-गृहत्वम्' मेघ० १.६१।

प्रणाल—एक द्विभौमिक रचना है जिसकी पुष्पकविमान के सदृश अलङ्कृतिप्रधान रचना की जाती थी। यह रचना कभी एक ही केन्द्रस्तम्भ पर अथवा चार, आठ, सोनह स्तम्भों पर निविष्ट होती थी। इस रचना में स्त्री-प्रतिमाएँ पानी निकालती थी और बीच में एक विशाल कमलदल पर राजासन बनाया जाता था, जहाँ पर बैठ वह जलक्रीडा विहार करता था।

जलमग्न—यथानाम जलाशय के अग्न्यन्तर प्रदेश में इसकी रचना की जाती थी।

नन्दार्चन—भी एक पुष्पाकार पुष्पभूषाओं से स्वस्तिक रचना में जलमग्न निविष्ट किया जाता था। इसमें जलक्रीडावसर लुकने-छिपने की सुविधा पूर्णरूप से रहती थी।

बोलायन्त्र—यह एक प्रकार का आधुनिक रहट है, परन्तु ग्रन्थ के परिशीलन से इसकी रचना और निवेश बड़े भूषित एवं प्रबुद्ध प्रतीत होते हैं। यह भी एक प्रकार का राजोचित मनोरंजन था। मध्यकालीन कवियों की कविताओं में वर्षा-विलास अथवा वसन्त-विलास में झूना झूलने की अत्यन्त प्रिय परम्परा पर सर्वत्र संकेत है। तदनुसार इस ग्रन्थ में भी पाँच प्रकार के बोलागृहों का वर्णन है।

(१) **वसन्तबोलागृह**—यद्यपि यह एक प्रकार का आबकल के रहट का ही नमूना है परन्तु इसके वर्णन से धारागृह के सदृश नाना रचनाओं एवं भूषाओं का भी विधान है परन्तु माडेल वही जैसा कि रहट में लोग अपनी-अपनी सवारियों पर बैठकर मशीन के द्वारा घूमते हैं।

(२) **सबनोत्सव**—यह एक प्रकार का विशिष्ट बोला है जिसमें केवल चार ही आदमी बैठ सकते हैं।

(३) **वसन्ततिलक**—यह एक प्रकार की द्विभौमिक रचना है। दूसरी भूमिका में

मृषाओं का चित्रण आवश्यक है। यन्त्र-निवेश प्रथम भूमिका में किया जाता है जिसके द्वारा यह यन्त्र धूमता है।

(४) **विभ्रमक**—में बैठने का स्थान विस्तृत होता है जिसमें एक के ऊपर एक आसन परिकल्पित है अतएव इसका नाम विभ्रमक संगत होता है।

(५) **त्रिपुर**—यथानाम यह रहट हवा में तीन महल अथवा तीन नगर बसाता है। इसकी रचना में यह आवश्यक है कि नीची भूमि से ऊपर की भूमि लघु हो।

४. विमानयन्त्र

पीछे हमने यन्त्र के वर्गीकरण में यानयन्त्रों में विमानयन्त्र का भी उल्लेख किया था, तदनुसार विमानयन्त्र के इस स्तम्भ में इस यन्त्राध्याय की सामग्री पर कुछ विशेष रूप से ध्यान देने की आवश्यकता है। विमान-रचना भी यहाँ के स्थापत्य का एक महत्त्वपूर्ण अंग था यह निर्विवाद है। प्राचीन ग्रन्थों में समरागण को छोड़कर अन्यत्र विमानयन्त्र की रचना तो दूर है, संकेत भी नहीं है। हाल में महर्षि भरद्वाज के नाम से एक यन्त्र-शास्त्र की उपलब्धि हुई है—वह वास्तविक है अथवा मनगढन्त—इसपर विद्वानों में विवाद चल रहे हैं। दक्षिण में वैकटेश्वर विद्यापीठ में इसका अनुसंधान हो रहा है। इसके ४०वें अध्याय में वैमानिक-शास्त्र का वर्णन है। इसमें नारायण की विमान-चन्द्रिका, शौनक का व्योमानतन्त्र, गर्ग की यन्त्रकला, वाचस्पति का यन्त्रबिन्दु, चक्रायणी-खेतयानप्रदीपिका तथा घुन्विनाय का व्योमयानार्कप्रकाश आदि ग्रन्थों का भी संकेत है तथा विमानयन्त्र के बाह्य विमानोचित उपकरण विमानपथ एवं विमानावरोहण-स्थल, विमानमध्यभय आदि पर पूर्ण सामग्री है। विमानपथों के—रेखापथ, मण्डल-पथ, कक्षापथ, शक्तिपथ, तथा केन्द्रपथ तथा विमानभयों में शक्त्यावर्त, वानावर्त, किरणावर्त, शत्यावर्त, घर्षणावर्त आदि का भी बड़ा ही वैज्ञानिक एवं पारिभाषिक वर्णन है। अथवा इस शास्त्र में आधुनिक अद्भुत रेडियो, वायरलेस, टेलीविजन, टेलीफ़ोन के सदृश यन्त्रों का भी वर्णन है, जिससे विद्वानों ने इसे आधुनिक कृति के रूप में प्रकल्पित किया है। अतः जब तक इस कृति का निर्णय नहीं होता, तब तक इसकी विस्तृत मीमांसा इस जनोचित ग्रन्थ में अभीप्सित नहीं। यहाँ पर हमें समरागण की सूची-सामग्री का परीशीलन करना है।

समरागण में विमानयन्त्रों के दो प्रकार वर्णित हैं—व्योमचारि-विहंगमयन्त्र तथा विमान-यन्त्र। निम्न अवतरण को पढ़िए—

लघुबाहमयं महाबिहङ्गं बृहत्तुल्यलङ्घनं विधाय तस्य ।

उदरे रसयन्त्रमावधीत ज्वलनाधारमथोऽस्य वा (ति?ग्नि) पूर्णम् ॥

तत्राख्यः पुरुषस्तस्य पञ्चद्वन्द्वोच्चात्प्रोक्षितेनानिलेन ।
 सुप्तस्यान्तः पारवस्यास्य शक्त्या चित्रं कुर्वन्नम्बरे याति दूरम् ॥
 इत्थमेव सुरमन्दिरतुल्यं तन्मलत्पलघ्नं वायुविमानम् ।
 आवधीत विधिना चतुरोन्तस्तस्य पारवभूतान् बुद्धकुम्भान् ॥
 अयः कपालाहितमन्त्रबहूनिप्रसप्ततत्कुम्भमुवा गुणेन ।
 व्योम्नो ऋगित्याभरणत्वमेति सन्तप्तगर्भद्विसराजशक्त्या ॥

इन अवतरणों के पढ़ने से एक यन्त्र की रचना महाविहंगाकार प्रतिपादित है, दूसरे की सुरमन्दिरतुल्य तथा दोनों में पारा और अग्नि को छोड़कर अन्य किसी प्रक्रिया का उद्घाटन नहीं प्राप्त होता। पारा और अग्नि किसी भी विमान के अनिवार्य अंग हैं, परन्तु उदर में रसयन्त्र (अर्थात् पारा) और उसके नीचे अग्निपूर्णकुम्भ के अतिरिक्त और कुछ नहीं मिलता। अतः यहाँ पर इस ग्रन्थ के उस प्रवचन का पुनः स्मरण होता है कि यन्त्रों की घटना गोप्य रखना ही पारम्पर्य था। नहीं तो यदि घटना की प्रक्रिया व्यक्त हो जावे तो ये यन्त्र पालप्रद नहीं होते। वास्तव में यह कथन आजकल की दृष्टि में एक प्रकार का उपहामास्पद कथन है।

उपसंहार

इस ग्रन्थरत्न में इस यन्त्राध्याय की प्राप्ति से प्राचीन भारत की शिल्पकला का व्यापक विस्तार सामने खड़ा हो जाता है, परन्तु दुर्भाग्य का विषय यह है कि हमारे देश की सम्यक्ता में यन्त्रकला जनजीवन को नहीं छू सकी। विमानादि यान केवल राजोचित अथवा देवोचित यान थे। धारागृह ऐसे मनोरम यन्त्रों का भी प्रयोग प्राकृत जनो के लिए वर्जित था। अतः यन्त्रविद्या एक प्रकार से गोप्यविद्या अथवा गुह्यविद्या ही रही। यन्त्रविद्या का यह अविकास भारतीय संस्कृति एवं सम्यक्ता के ही अनुरूप समझना चाहिए, परन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि इस विद्या का प्राचीन भारतीयों को ज्ञान नहीं था। महाभूतो का उन्हें पूर्ण ज्ञान तो था ही, आकाश के नाना मण्डलों का भी उन्हें पूर्ण ज्ञान था, नक्षत्र-लोक से वे अपरिचित नहीं थे, भूगोल तो उनकी उँगली पर नाचता था, अतः यदि यन्त्रों अर्थात् मशीनों और उससे सम्बन्धित पारिभाषिकता (टेक्नोलोजी) का विकास यहाँ नहीं हो पाया तो उसके अन्तर्गत में मन्त्रों एवं अध्यात्मयन्त्रों का विकास बड़े पैमाने पर हो सका। यन्त्रों की उपमा हमारे वाङ्मय में फैली हुई है। यह विश्व सबसे बड़ा यन्त्र है और इस विश्व का निर्माता सबसे बड़ा यन्त्रकार—यही भारत की सबसे बड़ी यन्त्रविद्या थी जिसका सकेत महाराज भोज (दे० समरांगणसूत्रधार ३१.१) सोमदेवसूर्य तथा भगवान् कृष्ण की गीता में भी क्रमशः देखिए

भ्राम्यद्दिनेशशशिमण्डलचक्रास्त-

मेतज्जगत्त्रितययन्त्रमलक्यमध्यम् ।

भूतानि बीजमल्लिलान्यपि संप्रकल्प्य

यः सन्ततं भ्रमयति स्मरजित् स बोध्ययात् ॥

+

+

+

जडानां स्वप्ने हेतुं तेषां चेतनमेकम् ।

इन्द्रियाणामिवात्मानमधिष्ठातृतया स्थितम् ॥

+

+

+

ईश्वरः सर्वभूतानां हृद्देशेऽर्जुन तिष्ठति ।

भ्रामयन् सर्वभूतानि यन्त्रारूढानि मायया ॥

(परिशिष्ट)

१-स्थापत्य-शास्त्रीय ग्रन्थराशि

टि०—वैसे तो स्थापत्य-शास्त्र के प्राचीन निर्देश प्राचीन बाह्यमय के सभी कोटियों के ग्रन्थों, जैसे सूत्र-ग्रन्थ (विशेषकर शूल्बसूत्र), इतिहास-ग्रन्थ (रामायण तथा महाभारत) जैन तथा बौद्ध ग्रन्थ सर्वत्र पाये जाते हैं—यह हम देख ही चुके हैं। परन्तु स्थापत्य-शास्त्र का पारिभाषिक एवं वैज्ञानिक विवेचन करनेवाले ग्रन्थों को हम छः प्रमुख कोटियों में विभाजित कर सकते हैं—पुराण, आगम, तन्त्र, प्रतिष्ठा-ग्रन्थ, नीति-ग्रन्थ तथा वास्तु अथवा शिल्प-ग्रन्थ। तदनुरूप हम आकारादि क्रम से इन पाँचों कोटियों के ग्रन्थों की निम्न तालिका प्रस्तुत करते हैं—

- (अ) पुराण १-अग्निपुराण दे० अ० ४२-४६, ४६, ५०-५५, ६०, ६२ तथा १०४-६
 २-गरुडपुराण दे० अ० ४५ से ४८
 ३-नारदपुराण दे० ख० प्र० अ० १३
 ४-ब्रह्माण्डपुराण दे० अ० ७
 ५-भविष्यपुराण दे० अ० १२, १३०, १३१ तथा १३२
 ६-मत्स्यपुराण दे० अ० २५२, २५५, २५७, २५८, २६२, २६३, २६६ तथा २७०
 ७-लिंगपुराण ख० द्वि० अ० ४८
 ८-वायुपुराण ख० प्र० अ० ३६
 ९-स्कन्दपुराण दे० अ० २४ तथा २५

टि०—स्थापत्य-शास्त्र का इन पुराणों में प्रधान रूप से प्रविवेचन है। ब्रह्म-वैवर्त-पुराण, बृहद्भूमिपुराण, देवीपुराण, हरिवंश, कालिकापुराण, पद्मपुराण, विष्णुपुराण तथा विष्णुधर्मोत्तर (दे० चित्रसूत्र-चित्रशास्त्र) में भी स्थापत्य-शास्त्र की सुन्दर सामग्री प्राप्त होती है।

- ब-आगम १-अंशुमन्मन्त्रागम-दे० पटल २८।
 २-कामिकागम-दे० ७५ में ६० प० स्थापत्य पर।
 ३-कारणगम-खण्ड प्र० दे० प० ३-१४, १६, १६, २०, ४१, ५६
 ५६-६२, ६६, ७०, ८८ तथा १३८।
 खण्ड द्वि० दे० प० ४-१५, १८, १६, २१ तथा ६८
 ४-वैखानसागम-दे० प० २८ तथा ४३।
 ५-सुप्रभेदागम-दे० प० २२, २३, २६-४०।

टि०—पुराणों की तो संख्या १८ ही है, परन्तु आगमों की संख्या २८ है। स्थापत्य-शास्त्रीय अत्यन्त पारिभाषिक से पारिभाषिक विषयो की समुद्धाटना करने वाले इन पाँच प्रमुख आगमों के अतिरिक्त किरणागम, कालोत्तरआगम तथा शैवागम निबन्धन आदि आगमीय ग्रन्थों में भी स्थापत्यविद्या की सुन्दर परिभाषाएँ पठनीय हैं।

(स) तन्त्र १—गन्धर्व-तन्त्र दे० तन्त्रसार

२—ह्यशीषपंचरात्र (अग्निपुराण के सदृश)

३—ज्ञानार्णवतन्त्र

४—कौलावलीतन्त्र दे० त० सा०

५—कुलार्णव-तन्त्र

६—महाकपिल-पंचरात्र दे० शारदातिलक

७—महानिर्वाण-तन्त्र

८—मेरु-तन्त्र

९—प्राणतोषिणी-तन्त्र दे० त० सा०

१०—पुरुषचर्याव

११—तन्त्रालोक

१२—तन्त्रराजतन्त्र

१३—तन्त्रसमुच्चय

१४—तन्त्रसार

१५—विष्णुसंहिता.

टि०—तन्त्रों का बड़ा विपुल साहित्य है। पंचरात्र तथा सप्तरात्र के २५ तन्त्रों की प्राचीन परम्परा है—दे० भा० वा० शा० पृ० २२। तदनुसार बहुत-से तन्त्र (जैसे जात्रेय, वाशिष्ठ, गार्ग्य, नारदीय आदि) तो परम्परा में प्रख्यात वास्तु-आचार्य के नाम से उपश्लोक्ति हुए हैं अतः तन्त्र एवं स्थापत्य के पुरातन सम्बन्ध पर स्पष्ट प्रकाश पड़ता है। वास्तव में बात यह है कि अर्चापद्धति के विकास में अर्च्य देवों के आयतन एवं मूर्तियों के निर्माण का रहस्योद्घाटन स्वाभाविक हो गया था।

(य) प्रतिष्ठाग्रन्थ—आरामादिप्रतिष्ठापद्धति

७—प्रतिष्ठातन्त्र

२—ईशानशिवगुरुदेवपद्धति

८—मठप्रतिष्ठातत्त्व

३—कूपादिजलस्थानलक्षण

९—रघुनन्दन मठप्रतिष्ठा

४—क्षीरार्णव

१०—शारदातिलक

५—देवालय-लक्षण

११—समूर्तार्चनाधिकरण (अत्रिसंहिता)

६—प्रतिष्ठातत्त्व

१२—हेमाद्रिचतुर्वर्ग-चिन्तामणि आदि आदि

(२) ज्योतिष तथा १-बृहत्संहिता (बाराही)

नीतिग्रन्थ २-वाणक्य (कौटिल्य) का अर्थशास्त्र दे० अ० २२-२५ तथा ६५, ६७
३-शुक्र-नीतिसार दे० अ० ४

(ल) शिल्पशास्त्र १-अगस्त्य-सकलाधिकार

१३-रूपमण्डन

अथवा वास्तु- २-अपराजितपृच्छा

१४-समरागणसूत्रधार

शास्त्र ३-भुवनप्रदीप

१५-शिल्परत्न

४-बृहच्छिल्पशास्त्र

१६-शिल्पशास्त्र (नारद)

५-काश्यपशिल्प

१७-वास्तुमुक्तावली

६-मानसार

१८-वास्तुपुरुषविधान (नारद)

७-मानसोल्लास

१९-वास्तुराजवत्सलम्

८-मनुष्यालय-चन्द्रिका

२०-वास्तुसंग्रह

९-मयमत

२१-वास्तु-शास्त्र (विश्वकर्मा)

१०-पौराणिक वास्तुशान्तिप्रयोग

२२- " (")

११-प्रयोगमंजरी

२३-वास्तुविद्या

१२-प्रयोगपारिजात

२४-विश्वकर्मविद्याप्रकाश

टि०—ये चौबीस ग्रन्थ प्रमुख हैं। इनके अतिरिक्त और भी बहुत-से ग्रन्थ हैं। उनमें

बहुतो का अभी न तो सम्पादन एवं प्रकाशन ही हुआ है और न विशेष अध्ययन। जिज्ञासार्थ

ऐसे ग्रन्थों की निम्न तालिका निम्नलिखित है (दे० डा० आचार्य का वास्तु-कोष) —

१-अकशास्त्र

१४-गृह-निर्माण-विधि

२-अपराजित वास्तु-शास्त्र

१५-गृह-पीठिका

३-अशुमत (काश्यपीय)

१६-गृह-वास्तु-प्रदीप

४-अंगुमान-कल्प

१७-गोपुर-विमानादि-लक्षण

५-आगार-विनोद

१८-ग्राम-निर्णय

६-आय-तत्त्व

१९-घटोत्सर्ग-सूचनिका

७-आयादि-लक्षण

२०-चक्र-शास्त्र

८-अभिलषितार्थ-चिन्तामणि

२१-चित्रकर्म-शिल्पशास्त्र

९-कौतुक-लक्षण

२२-चित्र-लक्षण.

१०-क्रिया-संग्रह-पंचिका

२३-चित्र-सूत्र.

११-क्षीरार्णव

२४-जयमाधव-मानसोल्लास.

१२-गार्ग्य-संहिता

२५-जालार्णव

१३-गृह-निरूपण-संक्षेप

२६-जलार्णव-यन्त्र

- २७—ज्ञानरत्न-कोष
 २८—तन्त्र-शास्त्र
 २९—तारा-लक्षण
 ३०—दश-ताल-न्यग्रोथ-परिमण्डल-बुद्ध-
 प्रतिमा-लक्षण
 ३१—दशा-प्रकार
 ३२—दिक्-साधन
 ३३—दीर्घ-विस्तार-प्रकार
 ३४—देवता-शिल्प
 ३५—द्वार-लक्षण-मटल
 ३६—नारद-संहिता
 ३७—नावा-शास्त्र
 ३८—पक्षि-मनुष्यालय-लक्षण
 ३९—पञ्चरात्र-प्रदीपिका
 ४०—पिण्ड-प्रकार
 ४१—पीठ-लक्षण
 ४२—प्रतिमा-द्रव्यादिवचन
 ४३—प्रतिमा-मान-लक्षण
 ४४—प्रासाद-कल्प
 ४५—प्रासाद-कीर्तन
 ४६—प्रासाद-दीपिका
 ४७—प्रासाद-मण्डन-वास्तु-शास्त्र
 ४८—प्रासाद-लक्षण
 ४९—प्रासाद-लक्षण
 ५०—प्रासादालकार-लक्षण
 ५१—विम्ब-मान
 ५२—बुद्ध-प्रतिमा-लक्षण
 ५३—मजुथी-मूलकल्प
 ५४—मन्त्र-दीपिका
 ५५—मान-कथन
 ५६—मानव-वास्तु-लक्षण
 ५७—मानसोल्लास-वृत्तान्त-प्रकाश
 ५८—मूर्ति-ध्यान
 ५९—मूर्ति-लक्षण
 ६०—मूलस्तम्भ-निर्णय
 ६१—रत्न-दीपिका
 ६२—रत्नमाला
 ६३—राजगृह-निर्माण
 ६४—राजवल्लभ-टीका
 ६५—राशिप्रकार
 ६६—लक्षणसमुच्चय
 ६७—लघुशिल्प-ज्योतिष
 ६८—बलि-पीठ-लक्षण
 ६९—वास्तु-चक्र
 ७०—वास्तु-तत्त्व
 ७१—वास्तु-निर्णय
 ७२—वास्तु-पुरुष-लक्षण
 ७३—वास्तु-प्रकाश
 ७४—वास्तु-प्रदीप
 ७५—वास्तु-मजरी
 ७६—वास्तु-मण्डन
 ७७—वास्तु-योग-तत्त्व
 ७८—वास्तु-रत्न-प्रदीप
 ७९—वास्तु-रत्नावली
 ८०—वास्तु-राजवल्लभ
 ८१—वास्तु-लक्षण
 ८२—वास्तु-विचार
 ८३—वास्तु-विद्या
 ८४—वास्तु-विधि
 ८५—वास्तु-शास्त्र
 ८६—वास्तु-शिरोमणि
 ८७—वास्तु-समञ्चय

८८—वास्तु-संख्या	१०३—शास्त्र-जलधि-रत्न
८९—वास्तु-संग्रह (तामिल)	१०४—शिल्पकला-दीपिका
९०—वास्तु-सर्वस्व	१०५—शिल्प-निघण्टु
९१—वास्तु-सार	१०६—शिल्प-लेख
९२—वास्तु-सरणी	१०७—शिल्प-शास्त्र
९३—वास्तु-सार-सर्वस्व-संग्रह	१०८—शिल्प-शास्त्र-सार-संग्रह
९४—विमान-लक्षण	१०९—शिल्प-सर्वस्व-संग्रह
९५—विश्वकर्मा-शिल्प	११०—शिल्प-सार
९६—विश्वकर्म-मत	१११—शिल्पार्थ-शास्त्र
९७—विश्वकर्म-ज्ञान	११२—शिल्प-शास्त्र
९८—विश्वकर्मा-पुराण	११३—षड्विदिक-सन्धान
९९—विश्वकर्मा-सम्प्रदाय	११४—सर्वविहागीय यन्त्र
१००—विश्वविद्याभरण	११५—संग्रह-शिरोमणि
१०१—वेदान्तसार	११६—सारस्वतीय-शिल्प-शास्त्र
१०२—वैखानस	११७—स्थल-शुभाशुभ-कथन

२. हमारे प्राचीन स्थपति

टि०—विश्वकर्मा तथा मय हमारे सनातन स्थपति हैं। विश्वकर्मा के मानस पुत्रों में जय, विजय, सिद्धार्थ तथा अपराजित की चतुष्टयी में सम्भवतः स्थपति-चतुष्टय कोटि (वर्षिक, तक्षक आदि) की परम्परा छिपी है। अस्तु, यह प्राचीन इतिहास की बातें हैं। अर्वाचीन इतिहास में जिन प्राचीन स्थपतियों के निर्देश शिलालेखों, दानपत्रों, प्रशस्तियों आदि में मिले हैं उनके अनुसार निम्न तालिका द्रष्टव्य है (विशेष विवरण आचार्य के वि० को० में देखिए)

यहाँ पर यह निर्देश्य है कि ये स्थपति क्षुद्र कृतियों—वापी, कूप, तडाग, आयतन (मडियों) के निर्माता प्रतीत होते हैं। बेलूर के मन्दिर को छोड़कर अन्य किसी प्रधान मन्दिर के निर्माता स्थपति का इतिहास नहीं मिलता। कवियों की भाँति कलाकारों के इतिहास से हम अपरिचित हैं—यह बड़े दुर्भाग्य की बात है। भारतीय स्वायत्त में कितनी बड़ी प्रासादराशि है, परन्तु प्रासादकर्ताओं से हम अपरिचित हैं—हाँ, प्रासादकारों के नामों पर हम प्रकाश डाल चुके हैं। यह वृत्तान्त इतना घूमिल नहीं, अतएव इन स्थपतियों के हम विशेष विवरण नहीं दे सके।

- १-अच्युत (६वीं श०)
 २-अनकोज (भाईकलोज) (१४वीं)
 ३-आसल १३वीं
 ४-आहुक ६वीं
 ५-इन्द्रमयूराचार्य
 ६-इन्द्रार्क (भीमेश्वर)
 ७-ओडेयप्प १४ वीं श०
 ८-कल्लय्य १६ वीं श०
 ९-कमौ
 १०-कामदेव (सिलावटजाति)
 ११-कालीदास १२ वीं श०
 १२-कालकोज
 १३-केचमल्लिवण (बेलूर)
 १४-केतगि
 १५-केदारोज (होयसलेश नरसिंहदेव के समय)
 १६-देकरोज
 १७-कुमारम-आचारी (बेलूर)
 १८-गगाचारी १० वीं श०
 १९-गण्टेमदन-बसवन १४वीं
 २०-गुन्दन (विहपाक्ष)
 २१-गण्ड शिव (हर्ष मन्दिर)
 २२-चावन मूर्तिवार १२ वीं
 २३-चिकहम्प (बेलूर)
 २४-चैगम्म मू०
 २५-चौग
 २६-चौदेव
 २७-छिच्छ (प्रथम नाथमन्दिर)
 २८-जनकाचार्य (हलेबिदी)
 २९-जंगमय १६ वीं श०
 ३०-जाहड (सिलावट १३वीं श०)
 ३१-ठोबुक
 ३२-नटक (चित्र-तक्षक)
 ३३-गण्णक ८ वीं श०
 ३४-तुरवाशारि-कलियुग नेय्यन १४वीं श०
 ३५-थालू १३ वीं श०
 ३६-दासोज (बेलूर)
 ३७-दिवाकर (अगरवट)
 —प्रसिद्ध वैष्णव मन्दिर का स्वपति
 ३८-देमोज १३वीं श०
 ३९-देवनाग
 ४०-देवादित्य
 ४१-देवोज
 ४२-धर्मवनन (कुतुबमीनार)
 ४३-नगजय
 ४४-ननसल्ह (कुतुबमीनार)
 ४५-नरशोभ ८वीं श०
 ४६-नन्दिक.
 ४७-नागीदेव
 ४८-नासोज (बेलूर)
 ४९-नायक (आसिक-सुत) ६वीं श०
 ५०-पटुमन
 ५१-पदरीमल्लोज
 ५२-पदुमण्ण
 ५३-पदुमय
 ५४-पदुमबी
 ५५-पाक.
 ५६-पाहिणी
 ५७-पीचे
 ५८-पैसणनरवीर
 ५९-बमय
 ६०-बल्लुग

६१—बलेव	७६—मुलव
६२—बल्लण	७७—भोघकिज
दे० बेलता० शि०—निम्बजा	७८—यय
मन्दिर के तलकगण—बल्लण,	७९—यलमसय
बोचन, बीग-देवोज, हरिष,	८०—राषव
हरिष, कालीदास, केदारोज के	८१—रामदेव
तीन, माबलकि, मणिबालकि, मस	८२—रववि-औवज्ज
तथा देवोज	८३—रेवोज
६३—बिक्खप्पा	८४—सत्यदेव
६४—बीरनव	८५—सादेव
६५—बोचन	८६—सामिण
६६—भूतपाल	८७—सामिल
६७—भोजुक	८८—साम्मुल
६८—मणिबलकी	८९—सिम्भोज
६९—मदन	९०—सिगणहे बालव
७०—मन	९१—सिगायभट्ट
७१—मन्मुक	९२—सिलिकर्गी
७२—मयीन	९३—सुबुजग
७३—मलया	९४—स्कन्दसाध
७४—मली	९५—हरिदास
७५—मल्लितम्भ १२ बी, दे० अमृतपुर का	९६—हरिष
अमृतेश्वर मन्दिर—१५ स्थपतियो	९७—हरोज
के नाम—मल्लितम्भ, मलि, पदुमण,	९८—हला (सिलावट)
बलुग, मजय, सुबुजग, पदुमय, मूहर्ण आदि।	

३. सहायक ग्रन्थ

प्राचीन ग्रन्थ—दे० स्थापत्य-शास्त्र के प्रमुख पचीस ग्रन्थ तथा उनमें सर्वाधिक उपादेय चाराचिप भोजराजकृत समरांगण सूत्रधार वास्तु-शास्त्र।

अर्वाचीन ग्रन्थ—

टि०—हैवेल, स्मिथ, कुमारस्वामी, डुबरिल, लांगहर्स्ट, मार्शल, मैके, चान्दा, बत्स आदि वरेष्य पुरातत्त्वीय विद्वानों की कृतियों के आधारभूत साहाय्य के अतिरिक्त निम्न-लिखित विद्वानों के ग्रन्थ विशेष सहायक हैं—

- १-गोपीनाथ —एलीमेंट्स आफ हिन्दू आइकोनोग्राफी (चारों ग्रन्थ)
- २-जितेन्द्रनाथ बनर्जी—डेवलेपमेंट आफ हिन्दू आइकोनोग्राफी
- ३-तारापद भट्टाचार्य—एस्टडी आफ वास्तु-विद्या आर कैनन्स आफ आर्कीटेक्चर
- ४-द्विजेन्द्रनाथ शुक्ल—१-भारतीय वास्तु-शास्त्र—वास्तु-विद्या एवं पुर-निवेश
 - २—प्रतिमा-विज्ञान—ब्राह्मण, बौद्ध तथा जैन—प्र० वि० की पृष्ठभूमि, पूजा-परम्परा की दशाध्यायी के साथ ।
 - ३—प्रतिमा-संरक्षण (वैज्ञानिक ढंग से लगभग ६४ ग्रन्थों से संकलन)
 - ४—हिन्दू प्रासाद—चतुर्मुखी पृष्ठभूमि, वैदिकी, पौराणिकी, लोकधर्मिणी आदि ।
 - ५—हिन्दू कैनन्स आफ पेंटिंग—विद ऐन आउटलाइन हिस्ट्री आफ इण्डियन पेंटिंग बोथ आर्कोलाजिकल एण्ड लिटरेरी (चित्रलक्षणम्—चित्र-शास्त्रीय प्रमुख ६ ग्रन्थों की सामग्री के लगभग दो दर्जन शीर्षकों के साथ)
 - ६—वास्तु-शास्त्र बाल्यूम सेकेड (लेक्चर की डी० लिट थीसिस) हिन्दू कैनन्स आफ आइकोनोग्राफी एण्ड पेंटिंग (६०० पन्ने) (प्रतिमा-लक्षणम् के साथ)
 - ७—वास्तु-शास्त्र बाल्यूम फर्स्ट (, ,)
- ५-पर्सि ब्राउन—१—इंडियन आर्कीटेक्चर
 - २—इंडियन पेंटिंग
- ६-पी० बी० काणे—हिस्ट्री आफ धर्मशास्त्र (प्राय सभी खण्ड)
- ७-प्रमन्नकुमार आचार्य—१-मानसार् (सम्पादित संस्करण)
 - २—मानसार् (अनुवाद)
 - ३—मानसार्गीय विश्वकोश—इन्साइक्लोपीडिया आफ हिन्दू आर्कीटेक्चर
 - ४—हिन्दू आर्कीटेक्चर—इंडियन एण्ड एबाइ
 - ५—मानसार्गीय चित्रण
- ८-भाग्यदत्त—वैष्णवविजय, शैविज्य एण्ड अदर माइनर रिलीजस सिस्टम्स ।
- ९-मन्नाया—स्टडीज इन संस्कृत टेक्स्ट्स आन टेम्पुल आर्कीटेक्चर विथ स्पेशल रीफरेंस टु तन्त्रसमुच्चय
- १०-मोतीचन्द—मुगल पेंटिंग
- ११-गधवन—मेकेनिकल कन्स्ट्रक्शंस इन एन्सियेंट इंडिया

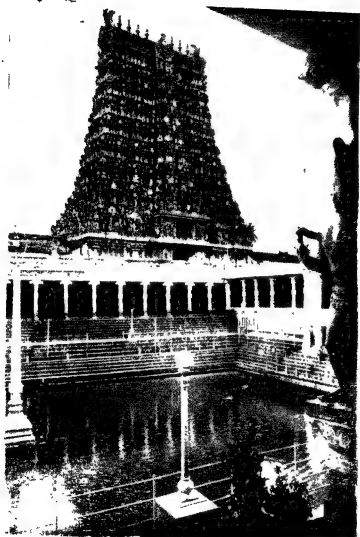
४. वास्तु-यव-विन्यास

एकाक्षीति यव-वास्तु वरमशायिका

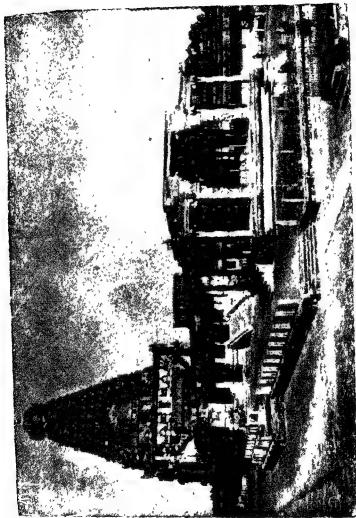
वायव्य	उत्तर							ईशान
पापराक्षसी रोम	नाथ	मुख्य	अस्ताट	सोम	बरक	अदिति	दिति	(बरकी) अग्नि
पापयकमा	रश्मि			पृथ्वीवर			आपवस्त	पञ्चन
शोष		राज यकमा		षट्पदिक		आप		जयन्त
असुर								इन्द्र
वरुण	मित्र (षट्पदिक)		ब्रह्मा नवपदिक		अर्यमा (षट्पदिक)		रवि	
पुष्पदन्त								सत्य
सुग्रीव		जय		विवस्वान्		सवितः		भृश
दीवारिक	इन्द्र			षट्पदिक			सावित्री	न
पितृगण (पूतना)	मृग	मृग राज	गधवं	यम	गृहक्षत	वितथ	पूषा	अनिल (विहारी)
नैऋत्य	दक्षिण							आग्नेय

पश्चिम

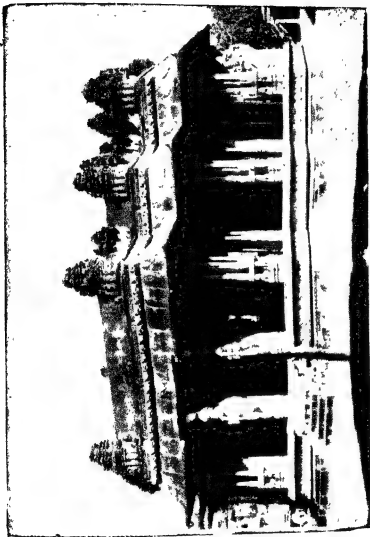
पूर्व



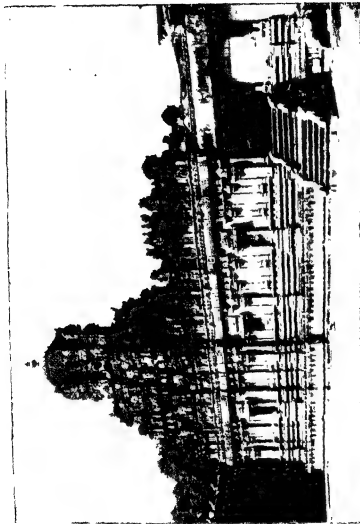
मीनाक्षी सुन्दरम्, मदुराई



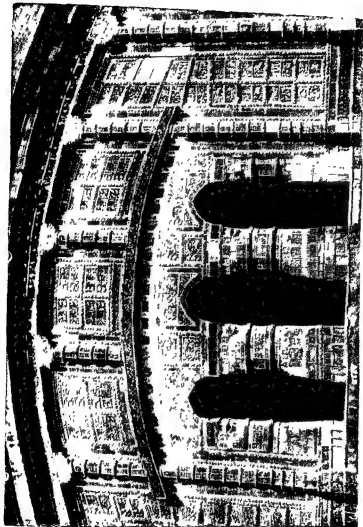
कुम्हरीयवर मन्दिर, तंजोर



विट्ठल मन्दिर, हम्पी



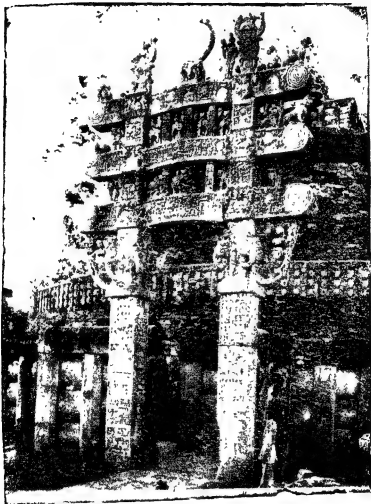
मुक्तेश्वरम् मन्दिर, नाशिक



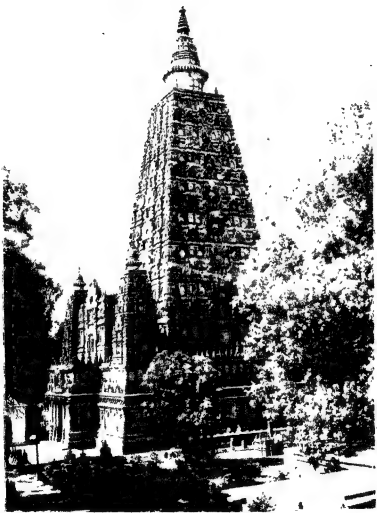
जोर बैंगला, बिष्णुपुर (बंगाल)



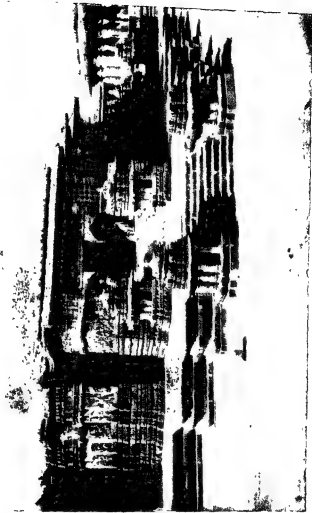
अजन्ता के एक सैन्य का दृश्य



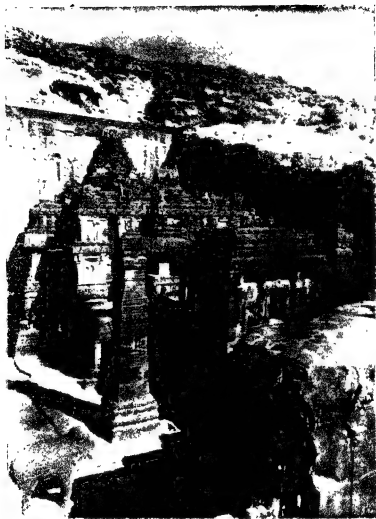
सांची का उत्तरी तोरण द्वार



बुद्ध गया का मन्दिर



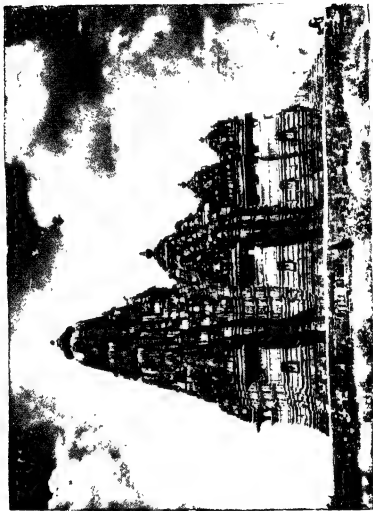
होयसलेश्वर मन्दिर (बावामी, मंजूर)



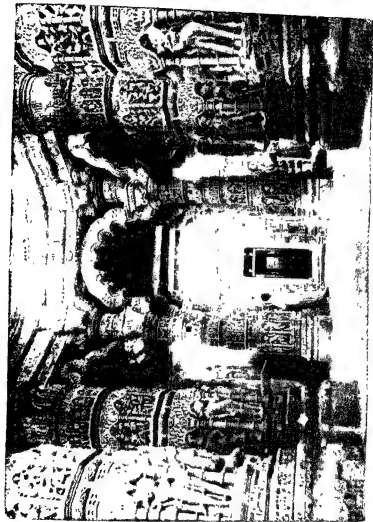
कैलास मन्दिर, एलोरा



लिंगराज मन्दिर, भुवनेश्वर



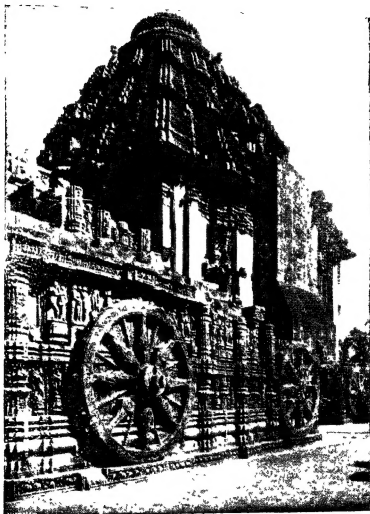
कन्दारिण्य महादेव मन्दिर, लजपुराहो



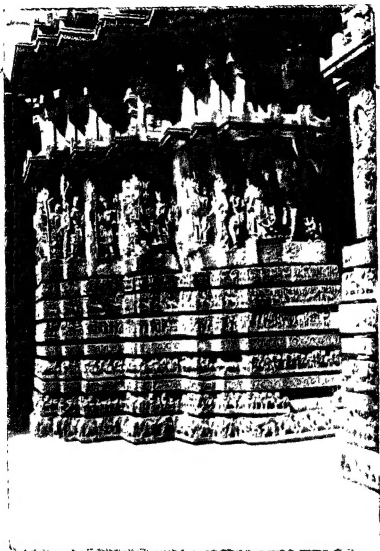
सूँ मन्दिर, मोहेरा के नृत्य मण्डप के स्तंभ



सूर्य मन्दिर का नृत्य मण्डप, मोडरा



सूर्य मन्दिर, क०णाक



होयसलेस्वर मन्दिर के एक पार्श्व का दृश्य

